Rede und Redeszene in der deutschen Erzählung bis Wolfram von ...

Werner Schwartzkopff

Rede und Redeszene

in der deutschen Erzählung

bis Wolfram von Eschenbach.

Kapitel I—III.

Kap. I. Allgemeine Grundsätze. — Direkte, indirekte und erzählende Rede. Kap. II. Sonderarten der direkten Rede. 1. Chorrede. 2. Selbstgespräch und Gedankenrede. Kap. III. Das Zusammenwirken mehrerer Reden: die Redeszene.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTAT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

Von

Werner Schwartzkopff

aus Wernigerode am Harz.

Tag der Promotion: 12. Oktober 1908.

Referenten:

Professor Dr. G. Roethe
Professor Dr. Erich Schmidt.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät kommen hier von der ganzen Arbeit nur die Kapitel I, II und III zum Abdruck. Das Ganze wird als Band LXXIV der von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt herausgegebenen „Palaestra" erscheinen.

Göttingen.
Druck der Dieterich'schen Univ.-Buchdruckerei
(W. Fr. Kaestner).
Berlin.
Mayer & Müller.
1903.

Meinen Eltern.

Inhaltsangabe des Folgenden.

IV. Kapitel.

Allgemeines über die Verknüpfungen von Erzählung mit Rede und von Rede mit Rede. Ihre inhaltliche und rhythmische Bedeutung.

Unmißverständlich angekündigte Reden, nachträglich erläuterte und uneingeführte Reden stehen in der mittelhochdeutschen Verserzählung nebeneinander. Das unterscheidet diesen Stil sehr wirksam von demjenigen Homers. Der Reichtum verschiedener Wirkungen dieser mannigfaltigen Technik wird an einer zusammenhängenden Szene gezeigt und erläutert. Die Aufeinanderfolge der Techniken einiger Hauptwerke der epischen Dichtung wird skizziert und durch eine Tabelle veranschaulicht.

V. Kapitel.

Einzeldarstellung der Formen der Redetechnik.

1. Die rhythmische und deklamatorische Bedeutung der Redeerläuterung. Die Redeerläuterung von mindestens einer Erzählzeile pflegt im volkstümlich deutschen Erzählungsstil der Roland, Herzog Ernst, Nibelungen, Wolfram meist nach ein, zwei oder mehr Redezeilen zu folgen, während der höfisch-französische Stil der Veldeke. Hartmann, Gottfried von

Straßburg sie schon in der ersten Reimzeile, meist kürzer als eine Zeile, einzusetzen liebt. Dies veranschaulicht eine Tabelle.

2. Die vorgestellte eigentliche, die freie und die fehlende Redeankündigung. Wortschatz der Ankündigung. Die freie Ankündigung wird von der streng höfischen Dichtung der Veldeke, Hartmann, Gottfried von Straßburg gemieden oder umgebildet durch ein nachgesetztes *er sprach.* Auftrittsgebiet der uneingeführten Rede ist die ganze mittelalterliche, germanische und romanische Dichtung. Die uneingeführte Rede fehlt bei Homer, ist selten bei Vergil.

Eine nur Dichtungen stark germanischen Charakters eigene Form ist das uneingeführte Folgen einer Antwort in direkter Rede auf die erzählte Rede eines anderen, oder auf ein Stück Erzählung, das nicht von dem Sprecher handelt. — Charakteristik Hartmanns, Wolframs und Gottfried nach ihrer Ankündigungstechnik an Hand der Tabelle.

VI. Kapitel.

1. Die Reimbindung von Erzählung und Rede und der Reden miteinander.

Langsame Entwicklung dieser Erscheinung in der deutschen Erzählung. —

Die Verwertung der mit dem Reimpaar und in Reimpaar und Reimzeile schließenden Reden als kontrastierende Mittel zur rhythmischen Charakteristik der Redeszene wird veranschaulicht an Szenen aus Gottfrieds Tristan.

2. Die erzählende Darstellung der Pause zwischen den Abschnitten einer Rede und zwischen Rede und Rede.

3. Gliederung der Rede durch die wiederholte Einführung.

I. Kapitel.

Allgemeine Grundsätze.

Ein wenig Selbstbeobachtung zeigt, daß wir in der Unterhaltung nur in sehr seltenen Fällen einen Menschen, von dem wir erzählen, mit seinen eigenen Worten redend einführen. Die Regel ist, daß wir seine Rede umgestalten: aus seinem „Ich" wird ein „Er", aus dem Indikativ der Konjunktiv. *Er sagte, er würde kommen*[1]), oder *Er sagt, daß er kommen wird* oder einfach berichtend *Er will kommen* statt der zitierenden direkten Rede *Er sagte: „Ich will kommen."*

Ein einfaches lautes Sagen dieser Sätze zeigt uns den Wesensunterschied beider Berichtarten: nur der Satz in direkter Rede verlangt deklamatorische Stimmgestaltung[2]). Die beiden anderen sind, auch wenn sie leise und tonlos gesprochen werden, völlig verständlich. Die Umwandlung des Ich in das Er verhindert jedes Mißverständnis. Längere Beispielsätze, die dies noch klarer machen, sind leicht zu finden.

---

1) Die norddeutsche Sprechsprache sagt meist: *er würde*, pflegt den Conj. Prät. statt des schriftdeutschen Präs. zu setzen.

2) Die moderne Schrift erkennt diese Schwierigkeit der direkten Rede an und sucht sie aufzuheben durch Kolon und Anführungszeichen.

Noch zwingender erhellt die Nützlichkeit der indirekten Rede, als eines Mittels täglichen Verkehrs, wenn der erste Sprecher, zum Beispiel in einem Streite, die Worte dessen zitiert, mit dem er spricht: *Du sagst, du wollest*, oder *Du sagst, du willst*, statt des direkten *Du sagst: „Ich will“*.

Ohne Stimmgestaltung wird man das Ich des *Du sagst: „Ich will“* immer auf den Sprecher, statt auf den Angesprochenen beziehen.

In welchem Stadium die Sprache gesprochene Rede durch indirekte und erzählte Rede ersetzt, darüber fehlen, soweit ich sehe, die wissenschaftlichen Untersuchungen.

Ein noch mehr kürzender Weg der Verkehrssprache, uns die Rede eines Dritten mitzuteilen, ohne seine Worte zu zitieren, ist: von ihr zu erzählen, bezw. die Wiedergabe eines ganzen Redeinhalts durch ein einziges Wort, durch die modifizierten Verben des Sagens:

Ich bat ihn darum; ich dankte ihm dafür; er sagte es mir zu; er schlug es mir ab, du drohtest mir damit; du versprachst es mir; du rietest es mir; rietest mir ab.

Daß auch hier gesprochene Rede ursprünglich Modell ist, ist uns fast aus dem Bewußtsein geschwunden.

Für kurze Strecken indirekter Rede, die von einem Verbum des Sagens abhängigen daß-Sätze und indirekten Fragesätze, bieten schon unsere ältesten Denkmäler Beispiele.

Hildebr. 1. Ik gihôrta dat seggen,
dat sih urhêttun ænon muotîn
Hiltibrant enti Hadubrant untar heriun tuêm.

42. dat sagêtun mî sêolîdante
westar ubar wentilsę̂o, dat inan wîc furnam.

8. her frâgên gistuont
fôhêm uuortum, huer sîn fater wâri
fireo in folche . . . .
. . . . ‘eddo huelîhhes cnuosles dû sîs . . .

Im Heliand fängt beinahe jede direkte Rede mit indirekter Rede an (Belege siehe bei Behaghel, Modi

des Heliand § 5; Heusler, Der Dialog in der altgerm. erzähl. Dichtung, Ztschr. f. d. Alt. 46, 243 f.).

Für die „erzählte Rede“ bieten unsere ältesten Denkmäler: Hildebrandslied, Muspilli, Wessobrunner Gebet, noch keine Beispiele, wohl aber Heliand, Otfried, Christus und die Samariterin, Merseburger Zaubersprüche, Ludwigslied, Georgslied, Merigarto, überhaupt fast alle Gedichte der Zeit nach Otfried. Daß die entwickelte Dichtung des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts und die Sprache bis auf unsere Zeit nicht ohne sie auskommt, ist selbstverständlich.

Christ. u. die Sam. 5. Bat er sih ketrencan.

Ludw. 22. hiez her Hluduîgan Tharôt sâr rîtan: 'Hluduîg kuning mîn. 29. Gode thancôdun, thê sîn beidôdun. 45. Gode lob sagêda.

Merigarto 2 a. V. 29 Er bat in sîn stillo, hiez in iz nieht meldin.

Indirekte und erzählte Rede aber verschwinden fast für eine vagere Erinnerung an unsere alte Dichtung gegenüber den gewaltigen Massen direkter Rede, und wir brauchen nur einen beliebigen modernen Roman aufzuschlagen, um uns von dem Überwiegen der direkten Rede auch in der künstlerischen Erzählung der Neuzeit zu überzeugen.

Worauf aber gründet sich nun, wenn wir im täglichen Leben die direkte Rede fast ganz meiden, ihre mächtige Ausdehnung in der alten Epik wie in unserer künstlerischen Erzählung?

Dieselben Gründe, die dem Gebrauche der direkten Rede in der Unterhaltung feindlich sind, sprechen für sie in der künstlerischen Erzählung. Die direkte Rede verlangt eine stimmgestaltende Sprechkunst — das verdrängt sie aus der Unterhaltung —; aber diese Forderung ist zugleich eine Möglichkeit der Wirkungssteigerung, und als solche für die Kunst ein Gewinn. — Ein Stück, das auch beim Vortrage durch den schlechten Deklamator völlig klar wird, ist für den guten eine undankbare Aufgabe, und die Dichter alter Zeit sind eben

1*

ganz wesentlich Vortragende, Sänger, ja auch der moderne Prosaerzähler rechnet bewußt oder unbewußt mit einem guten lauten Vortrag.

Nun machen wir aber noch eine sehr merkwürdige Beobachtung. Je kunstloser, natürlicher, d. h. unserer Sprechsprache verwandter, die Erzählung in dieser Zeit ist, um so häufiger finden wir kurze indirekte Rede und bei längeren Reden die eigentümlichen Übergänge aus indirekter in direkte Rede.

Hildebr. v. 8.

her frâgên gistuont
fôhêm uuortum, huer sîn fater wâri
fireo in folche . . . .
eddo huelîhhes cnuosles dû sîs.
ibu dû mî ênan sagês, ik mî dê ôdre wêt . .

Man denke auch an die indirekte Rede im Georgslied und Heliand im Vergleich zu Otfried! Wir sehen so die direkte Rede sich aus der Erzählung über die Zwischenform der indirekten Rede entwickeln, die Kunstform aus der Form der Mitteilung! Diese Zwischenform haben: Beowulf, Hildebrandslied, Heliand, Herbort von Fritzlar, Wolfram und sogar die strophischen Nibelungen. Sie fehlt bei Otfried, Veldeke, Hartmann, Gottfried v. Strassburg. Der umgekehrte Übergang aber der illusionsstärkeren in die illusionsschwächere Form, aus direkter in indirekte Rede ist im Vergleich dazu ganz selten. Er findet sich bei einem so stilunsicheren Dichter wie Herbort, in Werken der Frühepik, wie dem Alexander; der Stabreimerzählung wie den Werken der mittelhochdeutschen Blüte fehlt er ganz.

Es ist sehr begreiflich, wenn ein improvisierender Dichter wie Wolfram über die anspruchslosere indirekte Rede sich zur wirkungsstärkeren Rede steigert — nicht aber das Umgekehrte, der Schritt aus der stärkeren in die schwächere zurück, wo ihm das klanglich ganz anders geartete Element der Erzählung zu Gebote steht.

Wirkungsvoller ist ja auch am Redeanfange die

scharfe klangvolle Sonderung von Erzählung und Rede; sie ist deshalb bei formstrengen Dichtern auch konsequent durchgeführt. Wo sie Wolframs freier Art fehlt, haben wir Stellen stehen gebliebenen Steines in einem mächtigen ausgearbeiteten Bildwerk.

Beim Übergang von der Rede in die Erzählung aber gibt es auch bei Wolfram kein Ineinanderfließen der verschiedenen Elemente. Wenn in einem reifen Werke nach längerer Rede oder einer Redeszene die Erzählung wieder einsetzt, so geschieht dies manchmal mit einem merkbaren Rucken, wenn beide Elemente klanglich doch noch zusammen gehören; dann ist es wie das Zucken des elektrischen Funkens von einem zum anderen Pol, aber niemals das nebelnde Ineinanderfließen einer Farbe in die andere. Oft aber verlangt dieser Übergang vom Vortragenden eine längere Pause; der Vortragende wird häufig unterstützt, indem die Rede mit dem vollen Reimpaar schließt.

Nun aber ist das Verhältnis tatsächlich in den meisten Fällen nicht, wie wir bisher stillschweigend gelten ließen: Ausgeführt in indirekter Rede und Ausgeführt in direkter Rede, sondern Angelegt, skizziert in indirekter und erzählter Rede, wie es die Skizzen und Szenen der Dramatiker noch heute zeigen oder das letzte unvollendete Buch des Thukydides, wo die Reden erzählt skizziert sind, Ausgeführt einzig in der direkten Rede. Jedes große Dichtwerk mit dramatischen Reden hat mindestens eine geistige, psychische Vorstufe, wo die Geschehnisse und Gefühlsfolgen da waren, aber die Reden, die letzte feinste Ausgestaltung, noch nicht.

So erklärt sich nun auch das Verschwinden der redelosen Gedichte in der Zeit der Blüte, das Verschwinden der schlichten, unserer Tageserzählung so nahen Erzählart des Georgsliedes, und besonders des Merigarto.

Das Anschwellen der direkten Rede zeigt das Zunehmen des Interesses am Menschen, was wir noch an

anderen Symptomen erkennen werden. Der Zunahme der Redeverse von $^{11}/_{00}$ des Alexander oder $^{21}/_{00}$ des Herzog Ernst zu $^{52}/_{00}$ des Iwein oder $^{59}/_{00}$ des Meier Helmbrecht geht eine ebenso starke Zunahme der Kunst der Charaktergestaltung und der Deklamationskunst parallel.

Ich will diese Erörterung über direkte und indirekte Rede mit dem Vergleich einer Parallelszene des Heliand und Otfrieds veranschaulichen. Um mein Buch nicht zu sehr mit Zitaten zu überlasten, drucke ich nur die für uns charakteristischten Teilstücke ab. Zu verstehen sind diese natürlich nur für den, der sie mindestens im Zusammenhang ihrer Szene betrachtet.

Ich wähle Gabriels Erscheinung vor Zacharias.

Hel. 113.
. . . . hie gisah thâr after thiu ênna engil godes
an them wîhe innan. hie sprac im mid is wordun tuo,
hiet that fruod gumo foroht ni wâri,
hiet that hie im ni andriede: 'thîna dâdi sint' quath hie
'uualdande wertha endi thîn wort sô self.'

Aus dem Verse Luc. 1, 13 *Ait autem ad illum angelus* ist die obige indirekte Rede geworden. Erst auf diesem Umwege, der zugleich eine Erleichterung für den Vortragenden und das Verständnis der Hörer bedeutet, kommt der Heliand zur direkten Rede. Anders Otfried. Ganz so selbständig wie der Heliand im Ausmalen des Details, bleibt er hier seiner Vorlage näher; aber gewiß nicht aus größerer Abhängigkeit als der Heliand, sondern weil er die Redeszene des Originals in ihrer eigenartigen, deklamatorisch-dramatischen Schönheit besser versteht, weil sie seinem musikalischen Gefühl sympathisch ist.

Otfr. I 4, 24
intriat er thaz gisiuni, uuant iz uuas filu scôni;
Er irbleichêta joh farauuûn er uuanta.
ther engil imo zuasprah, thô er nan sciuhen gisah:
'Ni forihti thir, biscof! ih ni terru thir drof;
uuanta ist gibet thînaz fon druhtine gihôrtaz'.

Wie die Bibel bereitet Otfried das Einsetzen des stimmlich neuen Elements der Rede unzweideutig vor,

nimmt aber nicht wie der Heliand einen Teil der Rede in die Erzählung hinein. Die Darstellung Otfrieds hat stimmlich stärkere, unvermitteltere Kontraste. Die Worte des Erzählenden und die seiner Gestalten legen sich als verschiedene Elemente klarer auseinander.

Der nächste Redeeingang des Heliand und Otfrieds bietet uns keine fruchtbaren Vergleichspunkte, wir gehen deshalb gleich zum dritten, der sehr lehrreich ist (Hel. 159).

Nach der zweifelnden Antwort des Zacharias:

Thô uuard that hevenkuninges bodon harm an is môde
that he is giuuerkes sô uundrôn scolda
endi that ni uuelda gibuggean, that ina mahta hêlag god
so alajungan, sô he fon êrist uuas,
selbo giuuirkean, of hê sô uueldi.
Skerida im thô te uuftea, that he ni mohte ênig uuord sprekan,
gimahlien mid is mûdu, 'êr than thî magu uuirdid
fon thinero aldero idis erl afôdit'

Die schlichte Ankündigung der Bibel, die alles Leben für die Worte der Sprecher aufspart (Luc. 1, 19 *Et respondens angelus dixit ei*) genügt beiden nicht. Aber im Heliand verschwindet der Reiz der lebendigen Rede ganz vor dem Interesse an der seelsorgerischen Deutung. So weit liegen die Worte von Mensch und Engel auseinander, so nachlässig, gequält kommt schließlich die Rede. Dem Helianddichter ist die erzählte und indirekte Rede leichter und natürlicher. Mit seiner Persönlichkeit hinter seinen Gestalten zurückzutreten, widerstrebt ihm.

Wie ganz anders diese Stelle bei Otfried.

57. Sprah ther gotes boto thô ni doh irbolgono,
uuas er mo auur sagênti thaz selba ârunti:
'Ih bin ein thero sibino thero gotes drûtbotôno
. . . .

Wie in der Bibel hebt sich hier die Redeszene als ein selbständiger Körper mit klar bestimmbaren Gliedmaßen von der übrigen Erzählung ab; wir haben eine Redeszene, der Heliand hat nur Erzählung mit Reden durchsetzt, um es ein wenig übertreibend zu sagen. — Diese verschiedene Gestaltung des redenden Menschen

durch die Bevorzugung der direkten oder der indirekten Rede ist ein bedeutender Stilunterschied der deutschen Erzählung, den die Wissenschaft noch nicht genügend betont hat. Heliand und Otfried sind jeder die Vertreter einer großen Reihe, die sich von den Anfängen verfolgen ließe bis auf unsere Zeit. Ob ein Dichter der einen oder der anderen angehört, ist ein Zeichen seines künstlerischen Charakters.

Und zwar vertritt der Heliand die Erzählweise des größten Teiles der alt- und frühmittelhochdeutschen Erzählung bis zum Beginn der sogenannten Blütezeit, Otfried mit seiner stärkeren Ausnutzung der direkten Rede die modernere Zeit, die ihre Höhe erreicht mit Gottfried von Straßburg und den Nibelungen. In der Gestaltung des redenden Menschen steht noch Wolfram v. Eschenbach, dieser deutscheste Dichter der Blüte, näher der Art des Heliand, die direkte und indirekte Rede mischt, als der Otfrieds. Zu Otfried tritt Gottfried von Straßburg.

Wenn ich den Heliand als Vertreter der Redegestaltung der frühen deutschen Erzählung hinstelle, so tue ich dies, weil er nach der einen Seite hin dem Hildebrandsliede nicht fern steht (noch hat die Erzählung viel Rede; der für den Hel. so charakteristische Übergang aus dir. R. in ind. R. findet sich auch Hild. 10). Dann aber liegt in seiner Neigung zu lyrisch gedanklicher und episch beschreibender Gestaltung das Moment, das, noch ein wenig stärker geworden, uns zu der redelosen und redearmen Erzählung führt, als deren Vertreter ich Muspilli, Georgslied, Annolied, Pilatus nenne. Wer das Fehlen der Rede im Muspilli durch den Predigtstil erklären möchte, den weise ich nur bspw. auf Heinrich von Melk und den welschen Gast, die ihre Predigten durch Zitate wie durch lange eingeschobene Dialoge beleben.

Die redelose Erzählung des Muspilli hat keine geringere, wohl aber eine andersartige Lebendigkeit, als die

redereiche des Otfried. Ihre ganze Kraft strahlt aus direkt von der Persönlichkeit des Erzählers, von Dingen, die er sieht, nicht von Menschen, die er ins Leben ruft, und die wie er sprechen.

Zu gleicher Zeit fangen Dinge und Gedanken stärker, wesenhafter an zu wirken, — da der Mensch nicht spricht, fangen seine Glieder an zu reden.

Musp. 91. dâr scal denne hant sprehhan, houpit sagên,
aller lido uuelîh unzi in den luzîgun vinger,
uuaz er untar desên mannun mordes kifrumita.

Beim Ezzolied können wir wieder mit der Bibel vergleichen. Daß in einem Stücke, welches in 400 Kurzversen die ganze Heilsgeschichte vorführt, lange Reden der Bibel fehlen müssen, ist klar. Überraschend, welcher Reichtum lyrischer, mystischer und gedanklich antithetischer Art an ihrer Stelle erblüht ist!

Der Kern der biblischen Erzählung ist immer voll herausgeholt, und wirkt grade durch Weglassung vieles Zweitwichtigen mit besonderer Kraft.

IV, 1. Duo gescuof er ein wîp . si wâren beidiu ein lîp
duo hiez er sî wîsen zuo dem vrônem paradîse,
daz sî dâ inne wâren, des sînen obsces phlâgen,
unt ub siu daz behielten, vil maneger gnâden si gewielten.

Die Geschichte vom Baum des Lebens wird — wohl als schwer verständlich und bekannt, — weggelassen.

Das Ungeheure von Adams Fall wird eindrücklich gemacht, indem uns gesagt wird, wie er auf die große Natur wirkt.

6, 1. Duo sich Adam duo beviel, duo was naht unte vinstrî,
duo scinen hier in werlte die sternen bire zîten,
die vil luzzel liehtes bâren, sô berhte sô si wâren:
wante sie bescatewôta diu nebelvinster naht,
diu von deme tiefel chom, in des gewalt wir wâron,
unz uns erscein der gotes sun, wârer sunno von den himelun.

Wie gewaltig man ohne Rede erzählen kann, lehrt auch die Kreuzigungsgeschichte 16—18.

Wieder ist Himmel und Erde das gewaltige Orches'ter

das die Melodie des menschlichen Geschehnisses, sie ins riesige verstärkend, aufnimmt. Die Beseelung der Natur ist stärker geworden, als in der Bibel und im Heliand. Die Welt redet — die Menschen schweigen.

Duo der unser êwart alsô unsculdiger erslagen wart,
diu erda irvorht ir daz mein, der sunne an erde niene scein,
der umbehanc zesleiz sich al, sînen hêrren chlagete der sal!

— Die Erde der Saal des Burgherren Christi, der seinen Tod klagt. Wie diese verengende Vermenschlichung der Erde die Gemütsbeziehung zwischen ihr und dem Weltherren steigert!

Diese Art Ezzos ist typisch für die geistliche Dichtung des elften und zwölften Jahrhunderts, soweit sie sich dem Predigthaften und Hymnischen nähert: Himmel und Hölle, Memento mori, Summa theologiae, Pater noster, das Leben Jesu der Ava und anderes.

Wie die Frau Ava Reden der Vorlage übergeht, dafür ein paar charakteristische Zeilen (Diemer, Ged. d. XI. u. XII. Jahrh., S. 240, Z. 7).

Jesus sitzt am Brunnen von Samaria.

do chom ein wîp gegangen,
si wolt scephen den brunnen,
sine moht es niht gedenchen,
er bat si ime des brunnen gescenchen.
nâch vil manegen worten,
als ich sagen hôrte,
dô saget er ir daz,
daz er was chunftige messias.

Sehr merkwürdig ist im Merigarto die Erzählung De Reginperto episcopo. Ein flüchtiger Mönch erzählt von seinen Erlebnissen, in Reimpaaren, aber mit einer verblüffenden Einfachheit und Natürlichkeit. So wird noch heute im Volk erzählt.

Duo ih zûztrichte chuam,
dâ vand ih einin vili guoten man . . . .
der sagata mir ze uuâra,
sam andere gnuogi dâra,
er uuâre uuile givarn in Îslant,

dâ'r michiln rîhtuom vant
mit melue iouh mit uuîne,
mit holze erlîne:
daz choufent si zi fiure.
dâ ist uuito tiure.

Man beachte: erst wird die Erzählung des Bischofs indirekt gegeben, dann geht sie in direkten Bericht über. Aber ob der Erzähler berichtet oder ob er den Bischof berichten läßt, ist nicht zu entscheiden, so wenig wird akzentuiert.

Auch in den anderen Stücken des Merigarto kommt es nicht zur Rede.

Seitenstücke hierzu bilden Annolied, Pilatus, Egidius, Buschs Legendar u. a. Hundert Jahre später ist ein Fehlen der direkten Rede zu Gunsten einer allgemeingeschichtlichen und religiösen Weltanschauungsdarlegung wie bspw. im Annoliede in der deutschen erzählenden Dichtung nirgends mehr zu finden. Selbstverständlich fehlte es dem Annoliede so wenig wie dem Pilatus und anderen redearmen Erzählungen zum Einsetzen direkter Rede an Gelegenheit.

Anno empfängt den Kaiser in Köln (575), er betet des Nachts und speist die Armen (613), er wird von den weltlichen Herren vertrieben (656): für solche Geschichten scheint der mhd. Blüte direkte Rede unentbehrlich. Der Dichter des Annoliedes geht ihr, wo die Erzählung sie zu erzwingen scheint, durch indirekte Rede aus dem Wege.

797. einis âbindis ginc her einin ganc
nâ sînimo rosse einis veldis lanc.
da irscein imi der tiuvil offene,
her virbôt imi alle Cristis ê
unt her nîmanni daz ni sagite
wî her un gesîn havite.
her quad, giwuoge hers eincheinim manne,
her'cibrêchin ci stukkelînin allen
wolter avir imi volgin,
so hett er imi giwissin holdin.

mit drôn unti mit giheizan
virleitter duo den tumbin man,
daz her gelîz sich cis vîantis trûwin:
daz ward imi sint ci rûwin.

Sogar die Szene, wie der Knecht vor seinem Herrn das Andenken des heiligen Anno beschimpft, gibt der Dichter ohne Rede.

Wie sie in einen solchen Stoff eintritt, lehrt der Servatius Veldekes, ein Werk, das an späteren gemessen noch sehr archaisch, doch den neuen Stil ankündigt.

Als Vertreter der redereichen Erzählung stehen dieser Gruppe gegenüber meist kleine Stücke: Ludwigslied, Christus und die Samariterin, das deutschlateinische De Heinrico; auch der jung überlieferte Traugemund-Dialog als reines Dialoggedicht mag hier erwähnt werden. (Auch das Hildebrandslied wäre hier zu nennen; ich lasse aber die weltliche Stabreimdichtung, zumal auch die strophische, hier bei Seite, da sie auch nach anderen Gesichtspunkten beurteilt werden muß; vgl. Heusler a. a. O.)

Als zur ersten Gruppe gehörig, aber einen ziemlich beträchtlichen Prozentsatz Redeverse aufweisend sind zu nennen: Wiener, Milstätter und Vorauer Genesis, ältere und jüngere Judith, das Lob Salomons und Lamprechts Alexander.

Aber auch in diesen Gedichten hält sich der Prozentsatz der Redeverse unter dem von Heliand und Otfried, wie demjenigen des deutschen Rolandsliedes, das die neuere Zeit einleitet. Interessant ist das Anwachsen der Rede an früheren und späteren Bearbeitungen desselben Stoffes zu verfolgen. Siehe in der Tabelle: Herzog Ernst. Diese nebenstehende Tabelle will das Abnehmen der Rede vom Heliand und Otfried an und das Wiederanschwellen in der Blütezeit veranschaulichen. Für den Umfang der Rede in der Stabreimerzählung verweise ich wieder auf Heusler, Zs. f. d. A. 46 S. 190—95; diese liegt im Ganzen außerhalb des Rahmens meiner Untersuchung.

	Erzählverse	Redeverse	Prozentzahl d. Redeverse
Beowulf	3896	2464	38
Heliand	7216	4754	40
Otfried, B. I—III.	3929	2847	42
Ludwigslied	87	31	25
Christus u. d. Sam.	14	62	78
Georgslied	58	0	0
Memento mori	310	0	0
Ezzos Gesang	399	3	0,7
de Reginperto episcopo	18	0	0
Merigarto. 2 1—41	41	0	0
Wiener Genesis	4471	1686	27
Ava	1019	380	27
Bücher Mosis	1887	413	18
Milst. Genesis	4876	1840	27
Ält. Judith	128	60	33
Jüngere Judith	976	516	34
Lob Salomons	219	45	17
Annolied	867	9	1
Lamprechts Alexander	1359	174	11
Von den vier schîvin	728	17	2
Pilatus	597	24	4
Rolandslied	5175	3919	43
Kaiserchron., —7135	4096	3039	42,7
Rother	3012	2190	42,9
Oswald	1748	1722	50
Orendel	1738	1202	41
Salman	2275	1935	48,3
Herzog Ernst, Ältere Bearb.	5752	1270	21
Stroph. Bearb.	785	372	35
Veldeke, Servatius	5120	1108	18
Eneit	8589	4939	36
Hartmann, Iwein	3888	4278	52,2
Wolfram, Parz. B. I—VII	7571	4298	36,4
Nibelungen	13038	6638	36,7
Tristan	14375	5179	26
Keiser Otte	434	330	43,2
Meier Helmbrecht	783	1151	59,5

II. Kapitel.

I. Die Chorrede.

Zwei eigentümliche Arten direkter Rede in der Erzählung, die Chorrede und das Selbstgespräch, wollen wir gesondert betrachten. Bei diesen beiden Sondergruppen ist das Verhältnis zur Rede der Wirklichkeit nicht so einfach und durchsichtig, wie dies bei der Hauptmasse der direkten Rede, der von einer Einzelperson laut gesprochenen Rede, der Fall ist. Am deutschen Bibeltext veranschauliche ich, weil diesen meine Leser von der Kanzel her noch im Ohr haben. Wenn ein Erzähler uns von mehreren sagt „sie sprachen“, und dann ihre Worte wie die Eines Menschen folgen läßt, so verlangt er damit nicht in allen Fällen, daß wir uns die Rede jedes Einzelnen dieser Menge und aller dieser Einzelnen zusammen so streng gegenwärtig vorstellen, wie wir dies bei der durch die Erzählung eingeführten Rede eines Einzelnen tun; in vielen Fällen sagt er damit nur: so fühlten sie und hätten deshalb alle so sprechen können, in Wirklichkeit habt ihr euch Einen als Sprecher vorzustellen, der von den andern durch Blick und Zuruf, wovon ich euch aber nichts besonderes erzähle, unterstützt wird. Wir haben dann das abkürzende Stilisieren des Wirklichkeitslebens durch den Erzähler, was er besonders gern anwendet, wenn die Handlung eine leidenschaftliche ist und in lebhaftem Tempo sich abspielt. Solche kleinen Inkongruenzen des Vor-

und des Abbildes und möglichen Mißverständnisse würde in Fülle finden, wer sich die Mühe gäbe, sie zu suchen.

So ist Marc. XII 19—23 wohl nicht von den Sadducäern gleichzeitig gesprochen zu denken, sondern einer spricht, aber dieser spricht mit für seine Gesinnungsgenossen, die ihn umstehen, und spricht deshalb auch von sich als von „uns". Das gemeinsame Denken der Sadducäer, ihre Gegenwart bei den Worten ihres Sprechers läßt den Erzähler sich das Recht nehmen, steigernd von einem „gemeinsamen" Sprechen zu reden. Würde er realistischer verfahren und einen aus ihnen als Sprecher bezeichnen, so würde dieser eine natürlich stärker in unsere Aufmerksamkeit gerückt werden. Der Erzähler hat uns aber von ihm nichts besonderes zu sagen, es ist gleich, wer von den Sadducäern das altbackene sophistische Kunststück vorträgt, und so hält er die Masse zusammen. Einen aus der Masse hervorzuheben, der im Gegensatz zu ihr steht, und diese erhöhte Aufmerksamkeit verdient, bleibt ihm so als sehr starke Wirkung in den nächsten Versen 28—34.

In anderen Fällen ist die gemeinsame Einführung des Sprechers mehrerer etwa so zu deuten: „Darauf sprachen sie" — das Sprechen aller wird vorweg zusammengefaßt. — „Erst sprach der eine, dann der zweite, dann der dritte." Aber der letzte Teil, das Auseinanderlegen der Masse in die verschiedenen Sprecher überläßt der Erzähler dem Hörer. Mag der das tun oder lassen; ob sich der Hörer diese Rede vorstellt, von einem als Vertreter der anderen gesprochen, von mehreren nacheinander, oder auch von mehreren gleichzeitig und durchinander, es gibt alles einen möglichen Sinn.

Mc. XXVII 39: *Die aber vorübergingen, lästerten ihn und schüttelten ihre Köpfe und sprachen: „Der du den Tempel Gottes zerbrichest, und bauest ihn in drei Tagen, hilf dir selber! Bist du Gottes Sohn, so steige herab vom Kreuz!" Desgleichen auch die Hohenpriester spotteten sein, samt den Schriftgelehrten und Ältesten, und spra-*

chen.... In diesem Fall ist es sehr möglich, sich die Rede auf mehrere Stimmen verteilt vorzustellen und auch so vorzutragen, was bspw. Marc. XII 19—23 ganz unwahrscheinlich wäre.

Wir kommen nun zu der dritten Möglichkeit, derjenigen, welche diesem gleichzeitig eingeführten Sprechen mehrerer ihren Namen „Chorrede“ gegeben hat: die Rede ist unisono gesprochen zu denken. Die Reden, in denen der Evangelist Matthäus das Volk die Kreuzigung Christi fordern läßt, sind dafür ein Beispiel. Hier drängt dann auch die erzählende Einführung auf das Unisonosprechen hin. Matth. XXVII 22 ff. *Sie sprachen alle*: .... *Da antwortete das ganze Volk und sprach:*

Eine so starke Zusammenfassung, wie in der Gesamtheitsvorstellung des „alle“ und des „ganzen“, des „gesamten“ enthalten ist, scheint mir die Rede als von vielen Stimmen gleichzeitig gesprochen gedacht zu erzwingen.

thie cristenen riefen alle samt: (5975)
Sie riefen alle mit eineme munte (5424)

sagt das deutsche Rolandslied. Besonders die letzte Prägung zeigt in musterhafter Klarheit, daß der Dichter wirklich auf das Tonliche der Massenrede, die Wirkung des Stimmengewühls einer Volksszene, die im höchsten Sinne nur dem Schauspiel möglich ist, hinwollte. Wie weit von den alten Erzählern die Chorrede im Vortrag von der Einzelrede unterschieden wurde, wie wir uns das denken wollen, das wird wesentlich abhängen müssen von der Vorstellung, die wir von der Art des damaligen Schauspiels und kirchlichen Kultus haben. Die starke Wirkung mehrerer Stimmen, die zusammen sprechen, ist wohl eine der ältesten dichterisch-menschlichen Erkenntnisse überhaupt. Im gemeinsamen Gebet und im gemeinsamen Singtanz haben wir die älteste Dichtung. Wann man diese Wirkung in die erzählende Dichtung zu übertragen versuchte, die ihr ja als von einem vorgetragen im Grunde widerstrebt, läßt sich nur für den einzelnen Fall, und wohl nie mit völliger Sicherheit fest-

stellen. Über die Kunst des Rezitierens in alter Epik ist es schwer, etwas sicheres zu erfahren. .

Von der Verbreitung der Chorrede in der altgermanischen Epik zu sprechen, ist eine dankbarere Aufgabe, als solche statistischen Angaben gewöhnlich sind, insofern sie Gelegenheit gibt, einen tiefen Wesensunterschied der heidnisch- und der christlich-germanischen Epik von einer neuen Seite her zu illustrieren. Die Chorrede, dieser Ausdruck des gemeinsamen Fühlens und Wollens größerer und kleinerer Gemeinschaften, kommt in der heidnisch-germanischen Epik nur selten vor, und ist in der christlichen häufig. Das weist tiefer als auf eine literarische Abhängigkeit von griechisch-römischer Literatur, obwohl natürlich auch eine solche vorhanden ist. Der künstlerische Ausdruck der Chorrede ist in den Eddaliedern so selten, weil die Sache, die sie ausdrückt, so selten vorkommt. Die heidnisch-germanische Welt betont die Gegensätze der Einzelnen, ist durch und durch individualistisch, die christlich-germanische betont das Gemeinsame, ist sozial gerichtet. Als Brynhild ihre Frauen auffordert, sie in den Tod zu begleiten, da läßt ein starkes, schon christlich bestimmtes Gefühl sie alle sich gemeinsam weigern. Hier ist die Chorrede der starke, vom nordischen Dichter gefundene Ausdruck (Sigurþarkv. en sk. 49). Aber seine Helden und Götter sprechen nicht zusammen, ein jeder, wie er eine Welt für sich ist, spricht für sich.

Anders in der englischen Epik. Allerdings der Beowulf zeigt seinen noch immer stark germanischen Charakter auch im Meiden der Chorrede. Wir hören wohl mehr von der Meinung des Volkes, als in den Eddaliedern, aber es äußert sich noch nicht sprechend, seine Rede tritt als indirekte Rede in die Erzählung zurück. Vergl. Beow. 857, 1591—99, 1626, 3170. Merkwürdigerweise hat auch die angelsächsische Judith keine Chorrede, an der ihre biblische Vorlage reich ist.

Ganz zweifellos ist die Unisonowirkung beabsichtigt in dieser altenglischen Epik, wo es sich um Lobgesänge,

Gebete und Engelsbotschaften handelt, so bei dem Sang der drei Jünglinge im feurigen Ofen (Dan. 362), dem Lobgesang der Seraphim (Kyn. Christ 402), der Rede der Männer in weißen Kleidern an die Jünger nach der Himmelfahrt, die bei Kynewulf als lichte Engel aus den Lüften herabrufen (Kyn. Christ 510), dem Lobgesang Christi durch die Geister und Engel (Phönix 621, 635; ähnlich Satan 657). Nach der Einführung und der Kürze der Rede ist wahrscheinlich Unisono Andr. 1603. Bei vielen Chorreden dieser Epik kann man zwischen dem Unisonosprechen und dem auf mehrere Stimmen Verteilen schwanken. Darin wird die mittelhochdeutsche Dichtung, insbesondere Gottfried, bestimmter. Aber es handelt sich ja auch nicht um sich ausschließende Gegensätze. Auch im Vortrag ist ein Vermischen beider Wirkungen, ein Übergehen aus den Tutti in die Solistimmen und umgekehrt, durchaus möglich. Die Rede der bösen Geister bspw. Satan 52, in der sie Luzifer anklagen, kann mit mehreren Stimmen gleichzeitig und auf mehrere Stimmen verteilt vorgetragen werden. Die Satzabschnitte nach 54, 58, 60, 62, 64 würden das letztere erleichtern. Ähnlich steht es um die Rede der Höllengeister, als Christus erscheint (Sat. 386), und um die Worte, mit denen sie Luzifer verfluchen (Sat. 733). Wundervoll bewegt ist die Schimpfrede gegen Guthlak (Guthl. 236). Interessant ist eine Chorrede, wo das Sprechen ohne erzählenden Übergang von vielen Sprechern auf einen Sprecher übergeht (Sat. 229, 247). Mit verschiedenen Stimmen lesen könnte man die Reden der Sodomiter gegen Lot (Gen. 2475).

Als Beispiele der Chorrede, bei der es dem Dichter mehr um das Betonen des gemeinsamen Wollens und Fühlens, als um die klangliche Wirkung des gemeinsamen Sprechens zu tun ist, weise ich auf folgende Stellen. Die Engel, die Gott nach Sodom und Gomorrha schickt, reden im Gespräch mit Abraham wahrscheinlich nicht immer gleichzeitig, sondern einer ist der Sprecher (Gen. 2434). Bei dem Rufen der Herolde wird durch die

Chorrede ausgedrückt, daß viele Herolde gleichzeitig, aber an verschiedenen Orten den Befehl des Kaisers verkünden (Elene 551). Das klanglich Charakteristische der Chorrede haben wir also auch hier nicht. Aber — das darf man bei der Betrachtung dieser Stelle nicht vergessen: das Phantasieohr hört auseinanderliegende Klänge noch zusammen, wenn dies dem physischen Ohr nicht mehr möglich ist.

Der Bibel folgend hat auch Otfried Chorrede, am wirksamsten in dem „Kreuzige“ der Juden (Otfr. IV 23, 17):

Bâtun thô ginuagi, thaz man inan irsluagi,
ioh riafun filu heizo: crûzo les! nan crûzo!

24, 13.

Ingegin riaf thô lûto heriscaf thero liuto,
irscrirun filu gâhun, sô sie inan anasâhun:
hina, hina nim inan, inti crûzo then man!

Man beachte die sehr wirkungsvolle Wiederholung des *hina*! Otfried hat die künstlerische Bedeutung des doppelten *crucifige* der Bibel voll verstanden. Von dem gemeinsamen Schlachtgesang, mit dem die Scharen in den Feind rücken, erzählt uns das Ludwigslied:

Ther kuning reit kuono, sang lioth frâno
Joch alle saman sungun „Kyrieleison“.

Der Barditus, von dem Tacitus erzählt, hat sich in das Kyrieleison umgestaltet. Dasselbe Ludwigslied erzählt uns von der Freude des Volkes, daß ihr König kommt, wie folgt:

29 Gode thancôdun thê sîn beidôdun,
Quâdhun al „frô mîn, sô lango beidôn uuir thîn.“

Solche Massenreden geben dem Chanson de Roland[1]), beträchtlich abgeschwächt dem deutschen Werke Konrads[2]), den breit und tief schwingenden Ton; sie, die uns nur von elementarsten und stärksten Gefühlen sagen, von Zorn,

1) Chanson de Rol. 192, 244, 79, 450, 67, 550, 1047, 1501, 36, 85, 1609 u. s. f.

2) Rolandsl. 4067, 5424, 505, 975, 6312, 723, 7734.

Freude, Entmutigung und Schrecken, machen Volksmassen vor uns lebendig. Merkwürdig, wie gleiche künstlerische Forderungen in verschiedenen Zeiten und Ländern das gleiche Kunstmittel schaffen! Ich erinnere an die Chorreden der Ilias. Hat im Rolandslied wie in der Ilias die Masse des Volkes, ihr Siegen und ihr Unterliegen, einen großen Anteil an der ästhetischen Wirkung und sind deshalb hier die Massenreden notwendige Glieder des Ganzen, in den höfischen Romanen Chrestiens und Hartmanns ist die Masse des Volkes nur noch Statist. Massenreden, die Chrestiens und Hartmann meist vom französischen Volksepos übernehmen, haben im höfischen Epos ihre Wirklichkeitsunterlage verloren. Die Masse greift hier weder tätig in die Geschicke der Helden ein, noch ist sie leidend in sie verwickelt. Schon Chrestiens zieht es, von anderem abgesehen, auch deshalb vor, die Volksstimmung erzählend zu geben; der Erek hat noch 15, der Iwein nur noch 8 Chorreden. Hartmann beschränkt noch mehr: sein Erek[1]) hat noch 8, der Iwein[2]) nur noch 6 Chorreden. Auch im Gregor[3]) und Armen Heinrich[4]) treten sie mit zwei und drei Fällen zurück.

Bei Gottfried ist die Chorrede eines der bevorzugten Kunstmittel. An 70 Chorreden, dreimal so viel wie die des Erek, Iwein, Gregor und Armen Heinrich zusammengenommen, hat der Tristan. Was die deutsche Erzählkunst an verschiedenen Einführungen der Chorrede geschaffen hat, findet sich hier nebenander, jedes mit feinem Gefühl an den wirksamsten Platz gestellt, und jedes er-

1) Hartmanns Erek 753, 1872, 2448, 78, 996, 5631, 8086, 9666. Zum Vergleich der Wirkung zitiere ich Stellen, wo die Stimmung des Volkes oder mehrerer in indirekter Rede gegeben wird: 1072, 1305, 6183, 210, 531, 8070, 690.

2) Hartmanns Gregor: dir. 987, 1124; indir. 270, 686, 1273, 2194, 3738.

3) Iwein: dir. 1272, 4568, 629, 5205, 6094, 7812; indir. 2374, 93, 414, 3750, 7323.

4) Armer Heinrich: dir. 499, 543, 1487; indir. 863, 902, 1450, 66, 70, 1510.

höht die Wirkung des anderen durch den Kontrast. Will man diese Bedeutung der Chorrede bei Gottfried im Zusammenhang seines Werkes verstehen, möchte man darauf kommen, sie aus der erhöhten Bedeutung des Volksganzen in der Handlung des Gedichtes abzuleiten. Zweifellos hat das Volksganze im Tristan mehr Wichtigkeit, als im Werke Chrestiens' und Hartmanns: für ein ganzes Volk besteht Tristan den Kampf mit Morolt. Aber gerade eigentliche Volksreden hat der Tristan fast gar nicht. Der Grund liegt mehr in der Eigentümlichkeit der Begabung des Dichters, als in dem Wesen seines Stoffes. Gottfried hat von allen mittelhochdeutschen Dichtern das sinnlichste Ohr. Wie er den Sang der Vögel, das Locken der Hunde durch die Jäger tonlich nachbildet, sucht und findet er eine Quelle reicher Wirkung in dem An- und Abschwellenlassen seines Menschenchores. Hier schafft er unter Benutzung aller Einzelprägungen eine ganz neue Technik [1]). Die meisten seiner Chorreden sind nicht inhaltlich — welche Chorrede könnte man nicht durch ein paar Worte Erzählung ersetzen? — sondern in der Tonrechnung unlöslich in seine wichtigsten Redeszenen verflochten. Wann mehrere bei Gottfried zusammensprechen, wann einer das Wort für alle nimmt, — diese Möglichkeiten der Auffassung der Chorrede, die wir in der alten Epik nebeneinander und als gleichberechtigt fanden, — das ist bei Gottfried als Wesensverschiedenes an der erzählenden Einführung zu erkennen, und offenbart in der Art seiner Verwendung eine erstaunliche Kenntnis der Psychologie der Masse: die Angst der Kaufleute auf dem sturmgeschüttelten Schiff, die Tristan fortführen, löst sich in der chorartig gegebenen Zustimmung, daß ihr Vergehen an dem jungen Edelmann an allem Unglück schuld sei. Erst spricht es einer aus, übernimmt die Führung, — dann folgen alle, unisono zu-

1) Die Chorreden G.'s haben in den anderen Tristanbearbeitungen fast durchweg keine Entsprechung. Siehe Kap. III.

stimmend (Trist. 2438, 48). Für diese Teilung einer Masse, in Einen und die Anderen gebe ich ein andersartiges, mit Marc. 12, 18 ff. verwandtes Beispiel: die durch die Schönheit und Klugheit Tristans ganz aufgeregte Jagdgesellschaft fragt ihn nach dem Namen, alle zusammen und durcheinander.

Trist. 3132. „nu liebez kint, nu sage uns daz
dîn hövescher vater, wie nante er dich?“
„Tristan“, sprach er „Tristan heiz ich“.
„dê vus adjût“, sprach einer dô,
„durch got, wie nante er dich dô sô?“ ....

Die folgende etymologische Deutung des Namens ist nur für den Einzelnen, nicht für die Masse möglich. Eine Masse spricht nie geistreich.

Es gibt Lagen, wo eine Masse zwar vom selben Gedanken erfüllt ist, aber die Feigheit und das böse Gewissen läßt die Stimmen schweigen. Findet sich dann einer, der die Gefahr des Anfangs auf sich nimmt, und fühlt die Masse, daß ihr Sprecher Erfolg hat, dann lassen sie ihn ganz gewiß nicht allein zu Ende reden, sondern nun müssen sie alle mit dabei sein. So ist es Trist. 8454—93. Wie hier die Rede von dem einen Sprecher, dessen Bedeutung durch die Erzählung prachtvoll klar markiert wird, auf die Masse übergeht, ist eine Probe Gottfriedscher Kompositionskunst. Ich gebe die Einführung des Sprechers.

8464. der sprach mit einem munde
ir aller willen unde ir muot:

An vielen Stellen scheint die Verteilung einheitlich eingeführter Chorreden auf mehrere Sprecher möglich, vielleicht sogar als vom Dichter beabsichtigt. Durch kaum merkbare stilistische Feinheiten weiß er dann die Wirkung der Zwei- oder Mehrstimmigkeit in uns hervorzubringen. So wenn die beiden Pilger dem Rual Lebewohl sagen.

Trist. 3854. „genâde“, sprach ab dô Rûalt,
„gebietet mir, hie'st bîte nimê.“
„friunt“, sprâchen jene, „a dê a dê.“

Auf Doppelsetzung eines Teiles der Chorrede, um uns zu unterstützen, sie von mehreren Stimmen gespro-

chen vorzustellen, auf diese Grundform lassen sich die meisten derartigen Formungen Gottfrieds zurückführen. Markes Hofleute hören, daß der wie ein Lump aussehende Fremdling ihres Tristan Vater ist, und kommen gelaufen, ihn zu begrüßen.

Trist. 4021. Hie mite sô kam diu ritterschaft
zuogeloufen herhaft
und dâ mit al diu hoveschar
und riefen alle sunder dar:
„sire, sire', dé vus sal!"

Sehr lebendig wird uns der Pöbel am Hafen von Dublin:

Trist. 8774. von stade genuoge riefen:
„habe an lant! habe an lant!"

Dann werden auch einmal zwei Sprecher als Vertreter der Masse redend eingeführt.

3713. ouch macheten sie hierunder
mit rede michel wunder:
„hôrâ!" sprach dirre, „hôrâ!" sprach der.
3638. der sprach dort und dirre hie:.
4051. sie redeten hin, sie redeten her:

Durch Zerlegung der Chorreden in kurze Sätze und Ausrufe wird dann die Vorstellung der Mehrstimmigkeit, die die Einführung schon anregte, so unterstützt, daß es einer rezitatorischen Stimmgestaltung kaum mehr bedarf. So, wenn die Frauen Riwalins Schönheit bewundern (700—17): 16 Zeilen sind in 10 unabhängige Ausrufe geteilt, die mit der Verszeile schließen! Vgl. noch 3638, 3705, 8339, 11206, 12560 u. a. Einführungen wie: *iegelîcher sprach besunder* scheinen die Einzelstimmen noch in der Vielstimmigkeit zu betonen: jeder sprach da für sich (Trist. 10801, 4024), während andere mehr das Gleichartige des Sprechens hervorheben: *sie sprâchen al geliche, al gemeine.* Die Vorstellung des Gemeinsamsprechens wird verstärkt durch *sus sprâchen alle samet derzuo*, noch stärker durch 4165:

die bâten an der stunde
alle ûz einem munde:

Wie fein kennzeichnet dies letzte die gespannte Neugier, mit der die Hofgesellschaft von Rual Aufschluß über Tristan haben will!

Das Losbrechen des Staunens und der Aufgeregtheit einer größeren Masse gibt Gottfried auch noch auf andere Weise in der Chorrede: Tristan zeigt der Jagdgesellschaft das waidgerechte *entbesten* eines Hirsches. Von 2786—2950 war die Unterhaltung ausschließlich von Tristan uud dem Jägermeister geführt. Aus Tristans Munde kommt Kunstausdruck auf Kunstausdruck, einer fremdländischer und schöner wie der andere; als auf die *furkîe* nun auch noch die *curîe* folgt, läßt Gottfried die Gesellschaft alle Haltung verlieren und dem Jägermeister in das Wort fallen.

Trist. 2958. „nu tâlanc weset ir gemant
umb iuwer curîe."
„curîe? dê benîe!"
sprâchen s' alle, „waz ist daz?
wir vernæmen sarrazênesch baz"
. . . .

Gottfried eigentümlich ist es, uns mit der Stimmung einer größeren Menschenmasse durch eine Art Chorrede bekannt zu machen, ohne uns die Sprecher überhaupt zu vergegenwärtigen. Man möchte bei Prägungen wie folgenden an die fliegende Fama der Aeneis denken.

5487. in dem lande flouc zehant
niht wan daz eine klagewort:
â noster sires, il est mort!
7292. wan von ir floug ein mære
in allen den bîlanden,
diu ir namen erkanden:

Auch die Personen seiner Dichtung läßt unser Dichter das Meinen und Reden der anderen in Chorreden gestalten. Wenn Isolde mit Marke wegen Tristans Fortgang spricht, läßt der Dichter sie sagen (Trist. 14122):

„sô wirt mir mîn her Tristan
mit itewîz' und mit arbeit
dick' under ougen geleit;
so wirt des mæres vil gelesen:

wære Tristan hie gewesen,
uns enwære niht ze dirre frist
sô misselungen, alse ez ist."

Ganz ähnlich gibt sein Tristan die wahrscheinliche Rede der Feinde in Chorrede 14828. Wie gemeinschaftlich sprechen, läßt die erzählende Dichtung ihre Menschen auch in denselben Worten denken. Wir kommen damit zu einer anderen Gruppe, die sich aus der Masse der direkten Rede her aushebt, der Gedankenrede. Für die Chorgedankenrede des Tristan gebe ich noch die Beispiele:

3706. im sprach vil maneges herzen ger
suoz' unde minneclîchen zuo:
9636. nu dâhten ouch die sîne sâ: vgl. Veld. Serv. I 99
9787. sie sprâchen unde gedâhten dar:
10857. si gedâhten alle in einer frist:

Wer von Gottfried gesprochen hat, muß auch von Wolfram sprechen. Bei der wunderbaren Gegensätzlichkeit beider Naturen, — ist eine Eigenschaft des einen erkannt, so wird man ihr Gegenteil fast mit Sicherheit als Eigenschaft des anderen annehmen dürfen — wird, wer sie beide einigermaßen eingehend betrachtet, ein Bild erhalten, dem wenig künstlerische Möglichkeiten ihrer Zeit fehlen dürften. Das Sprechen mehrerer hat bei Wolfram geringe Bedeutung. Den 70 Chorreden der 19000 Verse des Tristan stehen in den 24000 des Parzival nur 20 gegenüber. Aber nicht nur die Zahl und der Reichtum der Arten ist geringer, auch die künstlerische Arbeit steht fast durchweg auf einer tieferen Stufe, am Werk Gottfrieds, wie am Parzival selbst gemessen. Natürlich hat auch der Parzival glücklich eingefügte, starke Chorreden. Als die Nachricht kommt vom Tode des Gahmuret, ist das jähe Einsetzen der kurzen Frage der Ritter von einfacher, natürlicher Größe.

Parz. 105, 8. die ritter sprâchen: „wiest gewunnen
mîn hêrre in sime harnas,
sô wol gewâpent sô er was?"

Man beachte, wie das „*mîn hêrre*" wirkt, im Sinne der Individualisierung der Sprechermasse! Die Knappen,

die den jungen Parzival ausziehn (Parz. 164, 1), die jungen Mädchen, die ihn zu Bett bringen (243, 29), bekommen durch die ganz kurzen Reden, die Wolfram sie sagen läßt, eine eigentümlich humoristische Lebendigkeit. Daß Kinder schneller, instinktmäßiger, und deshalb auch mehr mit einander und durcheinander sprechen, wirkt hier stark mit. Sehr lebendig ist auch die Antwort der Knappen, bei denen Wolfram mit besonderer Liebe das Kindliche hervorhebt, auf die Frage des Gawein, wo sie während seines Kampfes geblieben seien (Parz. 430, 13). Den meisten Chorreden Wolframs fehlt, was die Gottfrieds auszeichnete, die Klangsinnlichkeit mehrerer Stimmen. Das liegt einmal daran, daß der Gegensatz der Einzelstimme fehlt, mit dem Gottfried die Chorrede kontrastiert, dann daran, daß Wolfram die Chorrede stilisiert wie die Einzelrede, in reinem Wolframschen schweren Stile, und daß er das Kunstmittel der Wort- und Gedankenwiederholung in einer Chorrede nie anwendet. Man vergleiche die Auffindung Gaweins durch die beiden Dienerinnen in Chastel Merveil mit der inhaltlich ganz verwandten Auffindung Tristans durch die beiden Isolden und Brangäne (Trist. 9466, Parz. 576, 27), um sich dieses Unterschiedes bewußt zu werden. Eine Chorrede der Ratmannen 26 Zeilen fortzuführen, wie Parz. 355, 23, wäre Gottfried unmöglich. Er würde unbedingt einen Sprecher herausheben, das auch in der Erzählung zum Ausdruck bringen, was der Hörer hier halb und halb gezwungen ist, zu erraten. Wie unser Dichter das an anderer Stelle tut, aber ohne daß es dort notwendiger wäre, als hier:

Parz. 412, 11. genuoge, dens ir triwe jach,
kurn einen der zem künege sprach:

An einer Stelle läßt Wolfram zwei geschlossene Massen sich mit einander unterhalten; das Kunstmittel der Chorrede, bei Gottfried an handlungswichtigster Stelle stehend, dient Wolfram zu einer humoristischen Arabeske.

209, 3. Swie sie wæren von trünken rôt,
die ûzeren sprâchen: „hungers nôt
habt ir gedolt ir armen.“
„lât iuch uns nicht erbarmen“,
sprach diu gevangene ritterschaft.
„dort inne ist spise alsölhiu kraft . . . .

Wenn wir die Einführungen der Wolframschen Chorreden durchgehen, überrascht uns die Anspruchslosigkeit; ein einfaches *si sprâchen* oder *si jâhen* genügt ihm 105, 8. 125, 19. 186, 11. 243, 29. 352, 12. 480, 22. *genuoge sprâchen* 513, 11. *si jâhn* 168, 30. 355, 29. 576, 27. 577, 13. *si sagtenz im, ir keiner louc:* 430, 13. *maneger sprach:* 325, 1. *dô sprach dâ manc wîse man* 355, 23. *Artûs boten wâren komen: gein dem der hôchverte hort truoc si sprâchen disiu wort* 683, 24. Das auf das Unisonosprechen deutende hinzugesetzte „alle“ haben wir nur 3 mal und zwar mit ganz kurzen Reden verbunden (164, 1. 181, 14. 578, 2). Rede ohne Angabe des Sprechers ist 784, 1. Sehr häufig, wo Gottfried Chorrede haben würde, finden wir bei Wolfram kurze indirekte oder erzählte Rede. So 63, 27 f. 200, 2 f. 222, 7 f. 231, 23. 278, 24. 392, 23. 424, 11 f. 427, 12. 514, 24. 695, 16. 699, 13. 709, 5 f., 13. 713, 16. Wie sich Wolfram stellt, wenn er in seiner Vorlage eine Chorrede findet, davon gebe ich ein Beispiel: Parzival ist bemerkt worden, wie er in der Nähe von Artus' Zeltlager mit aufgerichtetem Speere hält. Bei Chrestiens bemerken ihn mehrere, bringen die Nachricht ins Lager und werden von Segramors ausgefragt. Wolfram läßt das Halten Parzivals vor dem Zeltlager im Gegensatz zu Chrestiens als Beleidigung und Herausforderung auffassen. Und bei ihm sind es nicht mehrere, als Masse zusammengefasste Sprecher, hier bemerkt ihn nur einer, von dem wir ganz genau wissen, zu wem er gehört, und wo er hin will: der Knappe Kunnewarens ist mit einem Auftrag nach Laland unterwegs, da sieht er plötzlich einen vollgerüsteten Ritter, der jeden Augenblick bereit scheint, den an ihm Vorbeipassierenden anzugreifen. Wie ein Alarmruf bringt

das Rufen des Knappen Unruhe und Bewegung in das noch morgenfriedliche Zeltlager.

Parz. 284, 23. dâ wart von rittern grœzlîch schal: . . . . .
dô vrieschen si daz einec man
dâ hielt ze einer tjost bereit.
genuogen was gelübde leit
die Artûs von in empfienc.

Und nun hat Wolfram gar keine Zeit, wie Hartmann und Gottfried tun würden, uns mit diesen Rittern näher bekannt zu machen durch ein oder mehrere Chorreden, ihn lockt die Gestalt des Segramors und sein jungenshaft begeistertes Einbrechen in das Schlafzelt des Artus.

Nicht so häufig wie Gottfried, aber gleichfalls mit bewußter Künstlerschaft verwendet der Nibelungendichter die Chorrede. Für die Strenge, mit der er zwischen der Wirkung einer und mehrerer Stimmen zu unterscheiden weiß, und den stimmlichen Reichtum, den er dadurch seiner Dichtung gibt, verweise ich auf die Szene, in der er uns die Qual der im brennenden Saal eingeschlossenen Nibelungen erleben läßt: Nib. 2048—50. Vergleiche außerdem Nib. 638, 941, 51, 68, 90, 1029, 33, 79, 1179, 1516, 1702, 32, 33, 1829, 79, 2030, 49, 50, 60, 69, 2188.

2. Selbstgespräch und Gedankenrede.

Es wäre falsch, wenn man durch den verhältnismäßig großen Raum, den das Selbstgespräch in der höfischen Dichtung einnimmt, veranlaßt würde, die Geschichte des Selbstgespräches auf germanischem Boden erst mit der höfischen Dichtung zu beginnen, oder sein Auftreten durch französischen Einfluß zu erklären. Lernen aus der Fremde brauchte der Germane diese Form nicht. Schon ein Teil der Worte Hildebrands hat unverkennbar monologischen Charakter.

Hild. 49. welaga nû, waltant got, wêwurt skihit.
ih wallôta sumaro enti wintro sehstik,
dâr man mih eo scerita in folc sceotantero:
sô man mir at burg ênigeru banun ni gifasta,

nû scal mih suâsat chind suertu hauwan,
bretôn sinu billiu, eddo ih imu ti banin werdan.

Für den Norden weise ich nur auf die prachtvolle Stelle des kurzen Sigurdsliedes, Sigurþarkv. en sk. str. 8, 9, und auf Volundarkv. str. 18.

Trotzig-stolz auf seine Kraft legt sich Beowulf, den Drachen erwartend, auf Heorot zur Ruhe:

Beow. 686. . . . and siððan wîtig god
on swâ hwäðere hond hâlig dryhten
mærðo dême, swâ him gemet þince."

Ich mache aufmerksam auf die zwei selbständigen Monologe des Heliand an Stellen, die auch die Passionsschauspiele durch solche auszeichnen. Die Wut des Herodes, als die Weisen aus dem Morgenlande ausbleiben, und Petri Traurigkeit, als er den Herrn verleugnet hat, werden ausgestaltet (Hel. 724, 5010). Nur die Erwägungen Satans, ehe er den Herrn versucht, hat Otfried in einem Monolog gestaltet (Otfr. II. 4, 29).

Als das Neue des Monologs der mittelhochdeutschen Blüte werden wir später finden, daß man einerseits sich seiner Verschiedenheit von der gewöhnlichen Rede, die der Mitteilung dient, stärker bewußt wird und dies in der Monologeinleitung zum Ausdruck bringt, und daß man andererseits Monologe erfindet, die überhaupt nur ganz leise oder eigentlich nur als gedachte, nicht als gesprochene im Ganzen der Handlung möglich sind. Die Monologe aber, die wir bisher kennen lernten, sind durchaus als wirklich gesprochen empfunden, mit Ausnahme von Otfr. II. 4, 29 auch wie andere Reden eingeleitet. Ebenso verhält sich in dieser Beziehung eine Form, die in vielen Dichtungen der Folgezeit den Monolog ganz oder zum Teil ablöst, und die ihm in der Tat sehr verwandt ist als redende Ausdrucksform des sich als Individuum erlebenden Menschen: das Gebet. Die jüngere und kräftigere Religion des Christentums erweist ihre stärkere Intensität in dem Innigerwerden des Abhängigkeits- und Gemeinsamkeitsgefühles der Menschen

zum höchsten Wesen, und dies findet seinen Ausdruck im Gebet. Der Germane stellte sich mehr auf sich selbst, auch als die Griechen und Römer der Ilias und Äneide. Er meint nicht, Gott durch sein Wünschen und Bitten zu beeinflussen, und so bittet er auch um nichts. Dafür sahen wir Beowulf 686 ein gutes Beispiel. Damit stimmt vollkommen, daß er niedriger stehende unmenschliche Wesen, Tote und Gespenster, wie wir es in den Sagas erleben, durch kräftige Fäuste und ganz menschliche Gerichtssitzung nach seinem Willen beeinflußt. Von ganz anderer Art und stärkerer Bedeutung ist das Gebet im Chanson de Roland und dem deutschen Rolandslied. Karl und seine Paladine sind ohne ihre Gebete nicht zu denken; in diesen enthüllt sich ihr innerstes Wesen. Ich erinnere nur daran, wie Karl durch die Macht seines Gebets Gott veranlaßt, die Sonne still stehen zu lassen und ihm im entscheidenden Schlußkampf mit dem Emir den Sieg zu geben. Auch auf die Hohnreden an den toten Feind mache ich als charakteristische Form der spontanen Gefühlsäußerung in diesen Dichtungen aufmerksam. Diese Kampfreden haben im deutschen Rolandslied durch das Temperament Konrads eine eigentümliche Neugestaltung erfahren, sie sind wilder und stürmischer geworden.

Das Gebet ist dann in der mittelhochdeutschen Blüte eine beliebte Form, hat aber selten etwas von der Ausdruckskraft des Rolandsliedes behalten. Bei Gottfried von Straßburg beten die Menschen meist in der Kirche nicht sehr genehmen Situationen (Trist. 14 641—60, 14 710). Als Isolde das Gottesurteil beschwindelt, fühlt man den offenbaren Hohn des Dichters (Trist. 15 685 —768).

In Nibelungen und Gudrun wird das Gebet gemieden.

Wolfram läßt Parzival Gott nicht anreden, weder als er ihm förmlich absagt (Parz. 332, 1), noch als er ihm stolz anheimstellt, ihm als gutem Ritter zu helfen, und seinem Pferd die Zügel über den Hals legt. In Liebes-

sachen macht Wolfram und die ganze höfische Dichtung Frau Minne, nicht Gott, verantwortlich.

Das stofflich am auffallendsten Neue der großen Masse der höfischen Gedankenrede, und zugleich das künstlerisch wenigst Wertvolle, ist die scholastisch spitzfindige Liebesdialektik, die Helden und Heldinnen uns nun in endlosen Ergüssen vortragen, am unvollkommensten und unförmlichsten bei Veldeke. Bei ihm und Eilhard stehen die Monologe noch als große, selbständige Stücke, man könnte fast sagen, als Fremdkörper in der Erzählung. Die Kunst, sie richtig einzukomponieren, ist noch nicht gefunden. Die Monologe der Enide im Erek, wesentlich abhängig von Chrestiens, bedeuten darin einen großen Fortschritt. Hier ruht auf der klar erkannten und klar dargestellten klanglichen Verschiedenheit der beiden Redearten, des verhaltenen und des lauten Sprechens, der Reichtum der Wirkung. Daß Enide unvorsichtig ihren Gedanken über die Unzufriedenheit der Hofleute mit ihrem Gatten Erek lauten Ausdruck gibt, wird Anstoß der ganzen Handlung dadurch, daß Erek diese Worte hört. Auch die Wirkung der Selbstgespräche der vor ihrem Gatten herreitenden Enide, in denen sie sich entschließt, das ihr befohlene Schweigen zu brechen, um ihn zu warnen, beruht mit auf dieser fein ausgenutzten Wesensverschiedenheit der Redearten. Der Monolog Tristans, als er vor dem Stelldichein mit Isolde Marke und den tückischen Zwerg über sich im Baume entdeckt, wie der Monolog der Isolde können nicht laut ausgesprochen gedacht werden.

Häufig zeigt die Einleitungsformel, ob der Dichter die Gedankenrede sich laut gesprochen denkt, oder wirklich nur gedacht, und dann nicht gesprochen, ein Unterschied, der beim Vortrag höchstens durch lauteres und leiseres Sprechen zu geben war.

Parz. 282, 26. do dâht er:
302, 6. nu ruochet hœren sîniu wort.
er sprach:

Ganz deutlich ist der Unterschied in folgender Szene erkennbar [1]). Die Töchter des alten Ritters, den er im verschneiten Walde am Karfreitag trifft, laden ihn ein, sich in ihrem Zelt oder Jagdhaus zu wärmen. Die Erwägungen Parzivals, ob er annehmen oder ablehnen soll, die er natürlich in ihrer Gegenwart nicht laut anstellt, werden eingeleitet mit *er dâhte.* Darauf folgt die Rede mit *Parzivâl sprach zin dô sân.* Die Gedanken, die ihn bewegen, als er sich von dem Alten verabschiedet hat, die er laut vor sich hin spricht, sind beidemal eingeleitet mit *er sprach.* Daß man sich dieses Unterschiedes bewußt war, zeigt die hübsche Einführung Herborts, v. 802: *ir munt sweic, ir herze sprach*: wir Hörer haben das angenehme Gefühl, wir sind mit dem allwissenden Dichter im Geheimnis. Der klaffende Gegensatz des wahren Denkens und Fühlens der Isolde, das nur sie und der Dichter und wir kennen, zu ihren Reden vor Marke, gibt uns das Gefühl einer prickelnden Spannung.

Verweilen wir nun noch bei dem Monolog im Iwein und Parzival; offenbart sich doch in ihm die Selbständigkeit der deutschen Dichter besonders faßbar und sympathisch. Die drei Selbstgespräche, die psychologisch fein und humoristisch das Erwachen Iweins aus seinem Wahnsinn schildern, — in manchem das Motiv von Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ und Hauptmanns „Schluck und Jau“, sind durchaus Hartmanns Eigentum. Überhaupt sind die Selbstgespräche im Iwein zum größeren Teile [2]) selbständig und nur zum kleineren [3]) Teile der französischen Vorlage nachgebildet.

Die Monologe im Parzival haben bei Chrestiens durchweg keine Vorlage. Dies meines Erachtens für die Beurteilung des Dichters und Menschen Wolfram sehr wichtige Moment, ist soweit ich sehe, von der Wolfram-

---

1) Parz. 450, 12. 451, 13. 452, 1.
2) Iw. 911, 1425, 3295, 505, 69, 86, 4870, 5971, 6555, 7790.
3) Iw. 1382, 1454, 2682, 3494.

forschung noch nicht genügend beachtet worden. Denn ohne Übertreibung, diese Monologe enthalten das Tiefste, Zarteste und Persönlichste, was Wolfram uns zu geben hatte. Welche Herzenskenntnis und welch feiner Humor liegt in den vier anspruchslosen Zeilen, mit denen der Dichter uns den Eindruck der Kondwiramurs auf den jungen Parzival lebendig macht, der am selben Morgen mit heftigen Liebesschmerzen von der jungen Liâze fortgeritten ist.

Parz. 188, 1. Der gast gedâht, ich sage iu wie:
„Lîâze ist dort, Liâze ist hie.
mir wil got sorge mâzen:
nu sihe ich Lîâzen,
des werden Gurnemanzes kint.“

Nicht weniger hübsch werden uns die Gedanken der Kondwiramurs gegeben, als die beiden jungen Menschen sich schüchtern gegenübersitzen, und keins von ihnen ein Wort sagt (Parz. 188, 25). Auch in diesen beiden Stellen wirkt der Gegensatz des leisen Denkens und wirklichen Sprechens; das erste dient dem zweiten als Vorbereitung. Ich muß mich hier mit der Angabe der in Betracht kommenden Stellen begnügen. (Laute Gedanken- und Klagerede ist eingeklammert.)

Parz. 37, 16. (92, 16.) 126, 22. 24. 188, 1. 25. 248, 19. 282, 26. 301, 21. 302, 7. 339, 21. 340, 7. (23.) 350, 1. (14.) 351, 16. 365, 26. 444, 4. 450, 12. (451, 13.) (452, 1) 504, 15. 519, 18. 536, 17. 542, 9. 543, 9. 553, 19. 567, 7. 570, 10. 572, 25. 698, 2. 722, 14. 732, 15. 733, 1.

Ich füge hier einige statistische Angaben über das Vorkommen des Monologes ein, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen, aber doch vielleicht manchem, der auf gleichem Gebiet arbeiten sollte, willkommen sein werden, um dann die versprochenen Bemerkungen über die Einleitungsformen dieser Monologe hinzuzufügen.

Büch. Mos. Diem. S. 31, 21 (4) Jakob klagt um Rahel. Herzog Ernst (älteste Bearb.) 1245 (5), 1355 (32). Oswald 44 (6), 800 (18). Salman 124 (2), 132 (4), 148 (2), 173 (2), 197 (7), 201 (3), 304 (2), 420 (8), 708 (7). (Die eingeklammerten Zahlen, die Redelänge darstellend, zei-

gen, wie wortkarg diese Monologe sind verglichen mit denen des höfischen Epos.) Die durch einen Strich verbundenen Verszahlen der Monologe Veldekes bedeuten nur durch Wiederholen der Redeeinführung unterbrochene einheitliche Monologe. Der längste erstreckt sich so über $2^1/_2$ Hundert Verse.

Veld. Serv. I· 899 (26.) 2900 (15.) En. 1388. 2354, 96, 442 4400, 29, 71. 7670, 701. 8026, 48. 10062, 117, 191, 271. 10475. 10725, 773. 11042, 56, 97, 117, 149, 165, 197, 221, 232, 246, 263, 311. 11381, 395, 427, 456. 11503, 525, 543. 12216, 223, 231, 239, 249, 261, 279, 289. 12672. 12701, 715, 729.

Eilh. Tristan. 1390, 1873, 2467, 2551, 3500, 3517, 3524, 3904, 5690, 9148.

Gottfr. Trist. 493, 755, 1237, 2357, 2749, 3706, 3832, 9105, (9160), 9176, 9453, 9636, 10857, 11749, 11784, 12059, 12080, 12623, 14641, 14705, 16371, 17520, 30, 33, 18494, 18996, 19145, 19257, 19428.

Selten, aber an sehr bedeutsamen Stellen, haben die Nibelungen Gedankenrede. Nibel. 135, 284, 295, 426, 584, 621, 667, 788, 1188, 1333, 36, 39, 1520, 1985, 88, 2078, 2288.

Die charakteristische Sprachprägung „zu sich selbst", „zu seinem Herzen sprechen", die das Zweiheitsgefühl des Menschen so kurz symbolisiert, hatte die germanische Epik nicht. Ich gebe für diese Einführungsform einige Beispiele: Osw. 44 *sîn herze im zuo den sinnen rief*; Veld. En. 7388 *toe her selver si sprac:* Neben zahlreichen mit *denken* eingeführten Reden hat Eilhard eine ähnliche Form: *sprac he selbe wedir sich* (ebenso Salm. 124, 3, 132). Diese Form hat dann auch Gottfried.; *wider sich sô sprach er aber dô:* Trist. 17530, 18996, 19145. Häufiger verändert sich diese Form bei ihm dadurch, daß an die Stelle des Sprechens das Denken tritt: *er dâhte dicke wider sich:* Trist. 493, 755, 11749, 12059, 623, 14641, 705, 16371, 18997. Veldeke eigentümlich ist, daß er vermeidet auf ein Verbum des Denkens gesprochene Rede folgen zu lassen. Die Gedankenreden Veldekes werden teils gerade so einge-

führt, wie andere Reden, teils, ohne daß hier eine konsequente Unterscheidung vorzuliegen scheint, mit: *toe her selver si sprac:* mit Hinzunahme eines den Gemütszustand veranschaulichenden Wortes, meist Adverbs: *doe sprac die maget lussam her selver jâmerlîke toe*: bei Eilhard, Gottfried finden wir dann auch *in sînem muote gedenken*[1]). *Der muot, daz herze* spricht auch selbst. Eine sehr lebendige Form hat wieder Eilhard[2]): *ze hant sîn muot da wedir schrê.*

Keine dieser Einführungsformen hat der Parzival. Die Monologrede wird stets eingeleitet mit einfachem *denken* oder *sprechen.* Das Bedürfnis ganz unmißverständlicher Unterscheidung der leisen gedachten und lauten gesprochenen Reden veranlaßt den Dichter zu der folgenden Prägung im Willehalm: *al swîgende er gedâhte.* (Willeh. 144, 15.)

1) Eilh. 1873, 2693, 3904.
2) Eilh. 2700.

III. Kapitel.

Das Zusammenwirken mehrerer Reden oder die Redeszene.

Wie ist nun die direkte Rede in die Erzählung eingefügt? Erst die Beantwortung dieser Frage macht die Zahlen lebendig, mit denen wir das Kapitel über direkte und erzählte Rede veranschaulichten. Denn Erzählungen können das gleiche Verhältnis von Erzähl- und Redeversen haben, ohne daß irgend eine Stilverwandtschaft damit verbunden sein müßte. Beispielsweise haben der Beowulf mit 38 Prozent und die Nibelungen mit 36 Prozent Redeversen ein sehr ähnliches Verhältnis. Worin liegt bei beiden das Andersartige der Menschengestaltung, die sich doch hauptsächlich in den Reden ausprägt, dies gänzlich Andere der Redeverwendung, was als Tatsache jeder Leser beider Dichtungen in Erinnerung haben wird? Nun, der Beowulf hat auf rund 6000 Verse — die Langzeile gleich zwei Kurzzeilen gerechnet — 38, die Nibelungen haben auf die gleiche Verszahl rund 300 Reden. Auch diese Zahlen sprechen.

Aber es wird keines Menschen Phantasie vermögen, aus der peinlichsten Statistik auch nur ein annähernd richtiges Bild des so zersetzten Gebildes herzustellen. Und wenn er es vermöchte, er hätte besser getan, diesen Fleiß dem lebenden Gebilde zuzuwenden. Lassen wir das Zählen beiseite und fragen wir die Dichtungen selbst, worin ihre eindruckbestimmenden Momente liegen.

Wenn wir uns ganz allgemein fragen, wie in irgend einer Erzählung die Masse der direkten Rede eingefügt sein kann, und denken dabei an ein Werk der mittelhochdeutschen Blüte, oder an die Ilias, oder an irgendwelchen modernen Roman —, so werden wir als eine der ersten Antworten sagen: diese Masse verteilt sich auf viele Reden, und diese Reden stehen nicht allein in der Erzählung, sondern zu mehreren zusammen: einer spricht, der andere antwortet, vielleicht mischt sich ein dritter ins Gespräch, und diesem antwortet der, welcher zuerst gesprochen hatte.

Mit dem ersten Satz unserer Behauptung würden wir fast uneingeschränkt Recht haben. Daß die Hauptmasse der direkten Rede einer Erzählung eine einzige Rede sei, wird wohl nirgends vorkommen. Wenigstens wird dann — bei Rahmenerzählungen — der durch den Erzähler eingeführte Erzähler wieder seinerseits nicht auf den Gebrauch der direktenRede verzichten. Man denke an Storms Schimmelreiter. Das sind aber Grenzfälle. Im allgemeinen besteht die Masse der direkten Rede einer Erzählung aus einer größeren oder geringeren Zahl von Reden.

Der zweite Teil unserer Behauptung aber, daß diese Reden nicht einzeln in der Erzählung ständen, sondern mit anderen Reden zusammengefügt seien, hat eine sehr viel eingeschränktere Geltung. Wie weit eine Erzählung in der Zusammenfügung von Einzelreden geht[1]), wie viele sie in ein klangliches Ganze, — das heißt eine Masse direkter Rede, die nicht durch größere Erzählungsstücke getrennt ist, — vereinigt, wie viele Sprecher in solchem Ganzen mitwirken, das ist eine charakteristische Unterscheidung der verschiedenen Erzählstile.

Unsere Vermutung, daß immer mehrere Reden in ein größeres Ganze vereinigt wären, gilt für keine Erzählung uneingeschränkt. Jede Erzählung wird auch ein-

1) Zur Einzelrede bei Virgil siehe die interessanten Angaben Heinzes: Virgils epische Techn. S. 400.

zelstehende Reden haben. In dem Sinne, daß die zu einem größeren Ganzen vereinigten Reden die Einzelreden überwiegen, trifft sie zu für die nordgermanische Erzähl-Dichtung, die Edda und die Sagas, die Erzähl-Dichtung der mittelhochdeutschen Blüte und unsere moderne Erzählung, sie trifft nicht zu auf die altenglische Epik, Werke der frühmittelhochdeutschen Erzählung wie Alexanderlied, Herzog Ernst, Veldekes Servatius, Eilhards Tristan, Herborts Trojanerkrieg und andere.

Von 38 Reden des Beowulf stehen zwanzig einzeln in der Erzählmasse. Die Betrachtung dieser Einzelreden wird uns über die Komposition einer Erzählung überhaupt und für den Stilcharakter des Beowulf insbesondere wertvollen Aufschluß geben.

Der Strandwächter hat Beowulf und seine Schar bis dicht an Hrodgars Hof begleitet, da wendet er sein Pferd, und im Zurückreiten an seinen Posten sagt er den Fremden ein höflichfreundliches Wort des Abschieds (V. 315). Eine Antwort der Gäste schneidet er durch die Eile seines Fortreitens ab. Auch auf die Aufforderung Wulfgars, die er an Beowulf und seine Schar richtet, bei seinem Herren einzutreten (V. 390), eine Aufforderung, die ins Moderne übersetzt der Einladung eines Zeremonienmeisters entspräche, erwarten wir keine Antwort in Worten, sondern eine Antwort durch das Tun, wie der Dichter sie gibt.

Wenn Hrodgar von Beowulf Abschied nimmt (654), ist es da Höflichkeit Beowulfs, daß er kein Wort erwiedert? Wahrscheinlich dankt er nur mit einer stummen Bewegung, etwa einer Neigung des Kopfes, die der Erzähler für zu selbstverständlich uninteressant hält, um sie uns mitzuteilen.

V. 676 ist ein Selbstgespräch. Auf die Rede der Wealchtheow aber an Hrodgar (Beow. 1168) wünschte ich eine Antwort von ihm, und ebenso auf ihre Worte an Beowulf eine Erwiderung Beowulfs (V. 1215). Hier liegt viel

mehr Leben in den Bedingungen der Szene, als schließlich in Erscheinung tritt und Fleisch wird.

Als Beowulf dem Hrodgar seinen letzten Willen übertragen hat (1473—91), ehe er sich in den Moorsee stürzt, um das Ungetüm, Grendels Mutter, zu töten, begründet der Dichter die Einzelrede psychologisch aus der Seele des Beowulf: *Äfter þæm wordum Weder-Geáta leód êfste mid elne, nalas andsware bîdan wolde.*

Als der Dichter seinen Helden vor dem gefährlichen Kampf mit dem Feuerdrachen sein ganzes Leben zurückschauend überblicken läßt, und als Beowulf Abschied nimmt von seinen Gefährten (2424—504, 510—15, 518—37), wäre irgend eine Äußerung seiner Mannen oder auch nur Wiglafs, der im Kampf gleich darauf eine so wichtige Rolle spielt, zu erwarten. Daß sie fehlt, ist charakteristisch für den Stil des Beowulf.

Das lehrt uns dann auch, daß die durch die Erzählung völlig motivierten Einzelreden, die wir kennen lernten, und die wir noch kennen lernen werden, für die Erkenntnis dieses Stils der primitiven Redeszene mit demselben Recht herangezogen werden müssen, als die durch Situation und Dichter nicht so motivierten Einzelreden.

Wiglaf redet auf die Mannen ein, um sie zu bewegen, dem Beowulf gegen den Drachen als ehrliche Mannen zu helfen. Von der Wirkung seiner Worte sagt der Dichter nichts, er läßt den Wiglaf mit dem letzten Wort durch die Glut des Drachens hindurchdringen. Nicht die Antwort der Mannen hören wir, sondern die Worte, die Wiglaf seinem Herrn zuruft: *feá worda cwäd*: (2662), wodurch der Dichter das Dringliche der Situation gibt.

Ohne Wort gehorcht Wiglaf dem Wunsche seines Herrn (2729—51), vor seinem Tode noch den Schatz des erschlagenen Drachen mit Augen zu sehen (2752). Daß Wiglaf auf die letzten Worte seines sterbenden Königs keine Antwort hat (2793—808, 812—16), ist nur zum Teil germanische Herbigkeit und Stummheit, zum anderen Teil liegen hier die Grenzen der künstlerischen Gestal-

tung. Man denke vergleichsweise an die Sterbeszenen des Chanson de Roland.

Daß die vier folgenden Einzelreden ohne Antwort bleiben, die Rede Wiglafs, in der er die Mannen wegen ihrer Feigheit schilt (2862—91), die Rede des Boten, der Beowulfs Tod verkündet und das Unheil, das nun über das Land kommen wird, und die beiden Reden Wiglafs, in denen er vom Tode Beowulfs erzählt und von ihm Abschied nimmt, das ist nicht durch die Situation, sondern ganz hauptsächlich durch die Besonderheit des Beowulfstils gerechtfertigt.

Man könnte sagen, der Strom jedes erzählenden Kunstwerks entstehe aus zwei Hauptflüssen, deren jeder im Hauptstrom noch mehr oder minder scharf zu erkennen sei, und deren Mächtigkeitsverhältnis die Geschwindigkeit und die Färbung des Stromes bedinge, und man würde den einen Hauptfluß den episch-lyrischen, den anderen den dramatischen nennen. Der episch-lyrische ist der Ausdruck des von einem Punkt schauenden Menschen, dem die ganze Welt nahezu gleichwertig ist. In dieser Welt steht auch der Mensch, aber wie ein Ding neben anderen, es ist kein Grund, ihn vor den anderen Weltwesen in der Darstellung auszuzeichnen, ihn aus der Erzählung durch direkte Nachahmung seiner Rede herauszuheben; wie für die klangliche Äußerung anderer Wesen genügt das Umschreiben, in diesem Fall die indirekte oder erzählte Rede. Der dramatische Strom ist der Ausdruck einer Weltanschauung, für die der Mensch nicht nur im Mittelpunkt steht, sondern der Mittelpunkt und eigentlich allein beachtenswerte Weltkern selbst ist. Für ihn ist die direkte Rede der Menschen das wichtigste Kunstmittel. Und nicht so sehr er selbst, jeder Mensch ist ihm Mittelpunkt und Weltkern, um jeden schießt die Welt gewissermaßen strahlenförmig zusammen, das ist der Glaube des dramatischen Erzählers, und so betrachtet er die Welt nicht so von einem Punkt aus, wie der episch-lyrische, sondern sich zerlegend und sich hinein-

versetzend in die Menschenmittelpunkte; sein Standpunkt wechselt; mit jedem Menschen, den er sprechen läßt, sieht er die Welt anders. Von der größeren Einheit, in der beide Anschauungsarten eins werden, wollen wir hier nicht reden. Ist die eddische Dichtung ausgesprochen dramatisch, so haben wir im Beowulf ein Beispiel einer Kunst, in der der episch-lyrische Strom stärker ist als der dramatische. Ihm danken wir die überraschende äußere Farbigkeit seiner Gestalten und seiner Landschaft, ihm die harmonische, in sich versöhnte Größe seiner Charaktere und seiner Handlung. Der episch-lyrische Dichter erzählt gern, was er sieht in der ganzen Welt, und er vererbt diese Neigung auf seine Gestalten. Das ruhige Geschehen ist seine Welt; ein Fest, wie nach Beowulfs Sieg über Grendel, hat Bewegung genug, um ihn zu interessieren; alles Gewaltsame, Fortreißende, dessen Keime wohl noch vom alten Stoff her in solcher Szene liegen, unterdrückt er. Wie ein fernes Echo wilden gewaltsamen Geschehens klingt das Lied des Sängers den festlich Trunkenen. Da kommt die Königin, grüßt ihren Gemahl und bittet ihn, ihre Kinder nicht dem Beowulf zuliebe zu enterben (1168). Dies Enterbungsmotiv könnte diese ganze Ruhe in den wildesten Wirrwarr wandeln, und der nordgermanische Erzähler würde es so gestalten. Der Dichter des Beowulf aber gibt der Rede der Königin nicht einmal eine Antwort, und auch, was sie zu Beowulf sagt (1215), bleibt ohne Erwiderung. So wird der episch-lyrische Reichtum gewonnen auf Kosten der Bewegtheit der Handlung und der Individualisierung der Charaktere. Denn Charaktere, im eigentlich dramatischen Sinne, offenbaren sich nicht in einer bestimmten Eigenart ihres Weltempfindens, ihres Sehens, Hörens, sondern in ihrem Welthandeln, es bedarf des Gegeneinanderstreitens, der bewegten Handlung statt der beschauenden Ruhe, um die Metallart eines Charakters künstlerisch erkennen zu machen. Und menschliche Konflikte sind dem Beowulfdichter zuwider. Wenn seine Gestalten

reden, reden sie alle etwas monologisch, als wenn sie allein oder mit sehr guten Freunden zusammen seien, langatmig, vollwortig, erzählend und genießend, wie ihr Schöpfer, der Erzähler. Es wird dem Dichter schwer, wenn er einem einmal das Wort gegeben hat, diesen aufhören zu lassen und es einem anderen zu erteilen. Daher seine langen Reden, seine Vorliebe für Situationen, die nur eine Rede erfordern, daher die schweren feierlichen Sätze, die oft nur die äußere Erscheinung seiner Sprecher vergegenwärtigen, durch die er diese Reden einführt. Es ist, als müßte der Dichter sich einen Ruck geben, wenn er seine ruhige Erzählung durch die klanglich andersartige direkte Rede unterbricht; es ist ihm nicht etwas ganz Natürliches, wie dem Dichter der mittelhochdeutschen Blüte. Vgl. für diese Redeeinführungen Heusler a. a. O. S. 245.

Charakteristisch für die Stellung des Beowulfdichters zum gesprochenen Wort seiner Gestalten scheint mir durch ihre feierliche Schwere die Redeeinführung (Beow. 258).

Him se yldesta andswarode,
werodes wisa, word-hord onleác:

Auch die Vorwegnahme des folgenden Redeinhalts durch die Redeeinführung, die wir schon einmal als für den Heliand charakteristisch betrachteten, zeigt: der Dichter kommt schwer zur Rede: vgl. Beow. 499—505.

Bisweilen geht der Dichter beim ersten Ansatz über die indirekte Rede nicht hinaus, dann haben wir das erste Glied der Szene indirekt, das zweite in direkter Rede. So werden uns die Worte, mit denen die Königin Beowulf begrüßt, nur erzählt (625), die Antwort Beowulfs wird direkt gegeben (631). Ebenso werden seine Worte an Hrodgar nur erzählt (319), und Hrodgars Antwort folgt in direkter Rede (1321).

Diese Form der Redeszene — ein Glied in indirekter, ein Glied in direkter Rede, oder in umgekehrter Folge — ist sehr häufig in Werken frühmittelhochdeutscher Dichtung, wie dem Alexander und den

oben erwähnten Erzählungen. Ich werde sie in folgendem „Halbdialog“ nennen. Die Form des Halbdialoges hat den größten Anteil an dem großen Prozentsatz von einzelstehenden Reden, den die eben erwähnten frühmittelhochdeutschen Dichtungen aufwiesen. Fälle, wo die Einzelrede künstlerisch durch die Situation motiviert war, wie wir sie im Beowulf fanden, wo das Schweigen der Gegenpartei ein Mittel war, eine Situation oder einen Menschen zu charakterisieren, sind hier verschwindend selten. Das Temperament der Menschen des Alexander, des Herzog Ernst, ist durchaus nicht das schwerblütige der Menschen des Beowulf, das hier zu so prachtvollen eigenen Prägungen führte, sie sind durchaus schon gesprächig, wenn auch noch nicht von der bewußten und leichtflüssigen Gesprächigkeit der Menschen Gottfrieds. Noch fehlt ihrem Gespräch das Kennzeichen eines sich frei spielenden Geistes: der Witz. Ihn finden wir erst, und auch noch in den Anfängen, bei dem Dreigestirn: Hartmann, Gottfried und Wolfram. Man merkt in den Werken der mittelhochdeutschen Frühblüte das Streben nach Gegliedertheit und Leichtigkeit, aber diese wird noch nicht erreicht. Von 97 Reden des Alexanderliedes stehen 39, von 49 des Herzog Ernst stehen 26 einzeln, für Herbort von Fritzlar ist das Verhältnis ähnlich, während dann schon im Grafen Rudolf diese Einzelreden ganz stark zurücktreten. Im König Rother kommen auf 210 Reden nur noch 36 einzelstehende. Mit der Zunahme der Redeszene gegenüber der Einzelrede nimmt dann sehr begreiflicher Weise die Länge der Reden ab. Auch diesen Dichtungen wird man den Vorwurf gemacht haben, daß ihre Menschen redeten wie Bücher. Schon die bewußter gefühlte Gegenwart eines zweiten Sprechers, der auch etwas sagen will, verlangt die räumliche Beschränkung. Das Kürzerwerden der Reden veranschaulichen folgende Angaben.

	Durchschnittliche Redelänge
Beowulf	$58^1/_2$
Lamprechts Alexander	15
Herzog Ernst	17
König Rother	10

Beispiele des Halbdialoges sind unschwer zu finden; ich will hier nur einige herausheben, die Situationen gestalten, welche später unbedingt in wirklichen Redeszenen gestaltet werden würden. Man vergleiche die Beratung des Kaisers mit seinen Mannen über seine Heirat (H. E. 247—300) mit der ganz analogen Szene der Nibelungen, die den Entschluß Etzels behandelt, um Kriemhilt zu werben (Nib. 1083—1100). Dort eine Folge von Halbdialogen, mit häufigem Übergang aus direkter in indirekte Rede und umgekehrt, hier eine dramatische Szene von elf Gliedern mit drei sprechenden Parteien: Etzel, die Mannen, und Rüdeger.

Die Giganten haben von dem König, bei dem Herzog Ernst zu Besuch ist, Zins gefordert und drohen mit Krieg (H. E. 5055). Man vergleiche die Beratung, die Herzog Ernst durch das Angebot seiner Hilfe entscheidet, auf ihre primitive Behandlung hin mit der kunstvollen Szene Gottfrieds von Straßburg: Tristan fordert Morolt, der im Namen seines Königs den Zins fordert, zum Zweikampf (Trist. 6051—245; vgl. das Szenar des Tristan).

Nie würde ein Dichter der Reifezeit es sich versagen, Mutter und Sohn einander redend gegenüberzustellen, wenn Herzog Ernst und seine Mutter über die Heirat mit dem Kaiser beraten. Der Dichter des Herzog Ernst bleibt bei der Form des Halbdialogs stehen (H. E. 410). Nur mit zwei Zeilen Rede gestaltet er das Wiedersehn von Sohn und Mutter (H. E. 5855—80).

Der Halbdialog, kann man sagen, ist ein nicht voll zur Entwicklung gekommenes Zwiegespräch, er ist, wenn wir die Erzählung als Stamm, die direkte Rede als Blatt und Blüte auffassen, eine Zwischenform oder eine Übergangsform zwischen Stamm und Blatt und Blüte. Werke,

die diese Vorform häufig haben, zeigen naturgemäß das eigentliche Zwiegespräch nur gering entwickelt, und die volleren Formen des Dialogs, Trio, Quartett, die wir später kennen lernen, fehlen. Auch unmäßig lange Reden, mit breiten Einführungen, werden nie fehlen, wo der Halbdialog herrscht. Erscheint dann neben diesen die sogenannte dramatische Wechselrede, mit ganz kurzen, sogar innerhalb der Kurzzeilen wechselnden Dialoggliedern, so erleben wir eine Disharmonie, die anfangs vielleicht bizarr wirkt, aber bald mit einem gelangweilten Unbehagen endet. Für diese mechanische Mischung ganz heterogener Stile bietet Herborts Trojanerkrieg ein Beispiel. Ich will dies an einigen Stellen veranschaulichen. Es ist, als ob Herbort vor der direkten Rede zurückwiche, die ihm keine natürliche Form ist, und als ob er dann doch der Neigung nicht widerstehen könne, diese Form seiner Vorlage nachzuahmen. So erzählt er uns die Gesandtschaft der Griechen an den Hof des Priamus. Er beginnt, indem er eine Redeszene in Erzählung umschreibt.

Herb. Trojan. 8039.
Sie wurben ir botenschaft
mit sô getânen worten,
alse darzuo gehôrten.
Der kunic hiez si dannen gân,
und als dâ gezzen was sân,
gienc er mit sînen râten
in eine kemenâten
umbe daz ir vurnomen hât.
Den herren behagete der rât
allen gemeine.
Hektor alleine
der begunde ez widerreden
und wolde ez nicht freden.
Er sprach: . . . .[1]

Nachdem nun Hektor 17 Verse lang geredet hat, ist

1) Herbort hat in diesen Versen, die v. 12944—63 bei Benoît

unserem Dichter die direkte Rede schon wieder leid, er bricht ab:

dô wart manic rede getân

und erzählt uns, was die Trojaner zu der Rede Hektors sagen, statt uns ihre Reden zu geben.

Hekubas Worte an Priamus werden uns erzählt, Priamus Antwort wird uns in direkter Rede gegeben (Herb. 11320).

Dies fortwährende Mischen direkter und indirekter Rede, das Unverständnis für die klangliche Eigenart beider Elemente, die sich nur offenbart, wenn sie scharf gegeneinandergesetzt werden, wirkt ähnlich wie Herborts Verse. Silbenarme Verse, die ganz schwerer Betonung bedürfen, um ihre Taktdauer zu erhalten, und silbenreiche, die im Konversationston gesprochen werden müssen, stehen nebeneinander, ohne mit ihrer rhythmischen Verschiedenheit irgend etwas vom Wesen der Situation auszudrücken.

Es ist bemerkenswert, daß diese Entwicklung der Erzählung von indirekter zu direkter Rede, die wir in der frühmittelhochdeutschen Reimpaardichtung sehen, in der Spielmannsepik nicht nachzuweisen ist. Auch die Übergangsform des Halbdialogs hat in ihr nicht entfernt dieselbe Bedeutung. Der Gebrauch der direkten Rede ist von vornherein reicher und freier im Rother, Oswald, Orendel und Salman, als in der stofflich und gedanklich bedeutenderen geistlich-höfischen Dichtung, eine Entwicklung ist nicht wahrzunehmen. Das ist wohl durch die größere Lebensnähe und Reflexionsferne dieser Dichtungen begründet. Diese Stoffe waren schon in der mündlichen Erzählung lebendig, ihre Existenz war ein Beweis, daß sie so dem Publikum gefielen; hier war die Tradition einer redereichen, menschengestaltenden

ed. Constans entsprechen, eine direkte Rede des Priamus weggelassen, was auch bei dem Franzosen ohne Änderung des Sinnes möglich wäre. Im übrigen folgt Herbort seiner Vorlage.

Erzählung nie abgebrochen, während sie die bei der geistlichen Dichtung unter dem Druck der Gedankenmasse der dem widerstrebenden Volke anzueignenden neuen Weltanschauung durch eine mehr gedankliche, betrachtende und predigende Dichtung verdrängt war. Redearme Gedichte wie Annolied und Pilatus, schwerfällig predigende wie Veldekes Servatius, existieren in der Spielmannsepik nicht, und das redelose Georgslied müßte man, wenn nicht schon seine grobe Frömmigkeit und Gläubigkeit es als Werk eines Klerikers charakterisierten, trotz seiner vielleicht strophischen Urform seiner Redelosigkeit wegen der geistlichen Dichtung zuweisen. Die neue christliche Kultur, die die Pflanze germanischen dichtenden Lebens auszurotten bestrebt war, und sie auf weite Strecken bis auf die unvernichtbaren, im Boden liegenden Wurzelkapseln vernichtete, hatte über der abgeschnittenen Pflanze eine neue Pflanze gesetzt, eine geistige Kultur und Dichtung in lateinischer Sprache, die der alten den Saft der kräftigsten Geister wegnahm. Was kann man im zehnten und elften Jahrhundert dem Waltharilied und dem Ruodlieb auch nur annähernd gleichwertiges an die Seite stellen! Auf dem Gebiet erzählender Menschengestaltung nichts, auf dem episch-lyrischer Weltgestaltung aber brauchen wir uns des Muspilli, des Ezzo- und des Annoliedes nicht zu schämen. Der Blutzufluß, dessen die deutschen Geistlichen und die von Geistlichen gebildeten Ritter, auf denen die geistige Kultur Deutschlands nun doch einmal beruhte, bedurften, um wieder zu einer kräftigen Menschengestaltung zu gelangen, kam von Frankreich. Daß sie erst das Dichten in lateinischer Sprache, dann auch das Einmischen lateinischer Brocken mehr und mehr aufgaben, daß die asketische Düsterkeit unter dem Glanz einer reichen und sinnenfrohen Kultur schwand, ließ die Kraft, die bisher von lateinischem Geist und Schrifttum aufgebraucht war, frei, um sich dem Leben und einer anderen, lebensnäheren und — auch wesensverwandteren Dichtung hinzugeben,

derjenigen der Franzosen. Rolandslied, Graf Rudolf, Moritz von Craon bezeichnen die neue Stufe der deutschen Erzählung, der gegenüber Veldekes Servatius und die ganze Zahl der auf lateinischer Quelle beruhenden Heiligenlegenden veraltet und rückständig erscheinen müssen.

Die herrschende Form dieser neuen Dichtung ist nun, wie bei jeder entwickelten künstlerischen Erzählung (Ilias, Vergil, Chanson de Roland) in ihren erzählenden und ausschließlich in ihren rein dialogischen Stücken die aus Reden gebildete Szene. Sie ist gewissermaßen der Gipfel, auf welchem die Erzählung zum Drama, der Bericht des einen Erzählers zu einer von vielen handelnden und sprechenden Menschen beseelten Welt wird. Diese Redeszene hatte natürlich auch schon der Beowulf entwickelt. Eine große Vielgliedrigkeit der Redeszene war beim Beowulf durch die Länge und den monologisch epischen Charakter seiner Einzelreden ausgeschlossen. Über eine dreimalige Redefolge wie 236, 58, 86; 332, 40, 48, kommt er nicht hinaus. Und immer reden in einer zusammenhängenden Szene nur zwei Sprecher. Das wird vielleicht überraschen, wo wir doch Szenen in der Erinnerung haben, an denen mehr als zwei Menschen teilnehmen. Die Beschränkung derartiger Szenen auf das Duett geschieht auf zweierlei Weise. Entweder wird von den dritten und vierten Menschen erzählt, diese treten mit ihren Reden in die Erzählung oder in die indirekte Rede zurück; oder zwischen das Gespräch des ersten und zweiten, und dasjenige des ersten oder zweiten mit dem dritten schiebt sich ein trennendes, man ist mehr gewohnt zu sagen: ein verbindendes Stück Erzählung. Wir haben nicht eine Szene, in der drei oder vier Sprecher in ein Ganzes gleichmäßig vereinigt wären, sondern zwei Szenen mit je zwei Sprechern, die, durch Erzählung inhaltlich verbunden, klanglich getrennt sind. Es bedarf schon

einer gespannten Aufmerksamkeit, um sich dieses Unterschiedes, der beim Hören des lauten Vortrags naturgemäß sehr stark den ästhetischen Eindruck einer Erzählung bestimmt, bewußt zu werden. Als eine Folge von Duetten finden wir Beow. 406, 57; 505, 29. Nur Beowulf, Hrodgar und Unferd werden aus der Zahl der beim festlichen Trunk Versammelten als Sprecher gestaltet. Aber zwischen das Gespräch Beowulfs und Hrodgars und dasjenige Unferds und Beowulfs schiebt der Erzähler 15 Zeilen Erzählung. Und selbst wenn sich in der westgermanischen Epik einmal die formalen Bedingungen des Trios erfüllen, in einem dieser seltenen Fälle wie Andreas 382—462, kommt nicht die Wirkung des eigentlichen Trios zustande. Andreas betet zum Herrn, der Herr antwortet ihm, und dem Herrn antwortet nicht Andreas, sondern dessen Jünger, aber diese Erwiderung ist durch eine Redeeinführung von vier Langzeilen von der Rede des Herrn getrennt. Einen ähnlichen Ansatz zum Trio zeigt auch der Heliand 5586—608. Die Redeszene der christlichen Stabreimdichtung behält trotz ihrer weit mehr gegliederten und rhythmenreichen biblischen Vorlagen den Charakter der Beowulfszene. Der Beowulfstil ist schließlich doch dem allerdings reicher entwickelten Iliasstil nahe verwandt. Auch dieser kennt, wenn wir das Trio der künstlerischen Erzählung unserer Zeit oder derjenigen der mittelalterlichen Klassik, die unsere moderne Technik vorbereitet, als Normaltyp ansehen, kein Trio. Man betrachte daraufhin die von Heinze als Szenen mit mehreren Sprechern angesprochenen Szenen. In der großen Volksversammlung des ersten Buches sprechen allerdings Achill, Agamemnon, Kalchas und Nestor hintereinander, aber man beachte die großen Erzählungsstücke, die sich zwischen diese Reden schieben, meist weit größer als das Homerische Mindestmaß einer Langzeile, was das seltener vorkommende Höchstmaß der Redeeinführung ist, mit der Gottfried von Straßburg seine Reden trennt. Vgl. zum

Schluß dieser Szene, der dem Trio noch am nächsten kommt, Kap. IV.

Man kann überhaupt sagen: die Wirkung unseres modernen Gesprächstrios wie der anderen entwickelteren Formen der Redeszene ist der Ilias durch die Schwere ihres Redeeinführungsstiles versagt. Diese Grenzen der dramatischen Ausdrucksfähigkeit des homerischen Stiles, der durch den unendlichen bildlich-plastischen Reichtum bedingt ist, hat schon Vergil gespürt und ihn dementsprechend umgestaltet. Ich mache hier eine das wertvolle Kapitel Heinzes über die Rede Vergils ergänzende Beobachtung. Vergil hat nicht nur, wie Heinze feststellt, den homerischen Stil im modernen Sinne ausdruckfähiger gemacht, indem er alle nicht unbedingt notwendigen Reden wegließ, sondern ihn auch positiv bereichert durch seine Einführungstechnik; deren wichtigste Umgestaltungen sind: 1) Aufgabe des Langzeilenschlusses für Rede und Redeeinführung. Dieser verschwindet nicht, aber der Schluß in der Langzeile wird auch zugelassen. 2) Einführung von Reden durch die zwischengeschobene, parenthetische Einführung, und die Zulassung uneingeführter Reden. — So schafft Vergil ein Trio im modernen Sinne in der Szene im troischen Lager (IX 232 ff). Welchen rhythmischen Reichtum bekommt diese Szene allein durch die Kontraste der neuen Einführungstechnik, die die schweren mit Langzeile schließenden Einführungen zur Gestaltung langsameren und schwereren Sprechens bewahrt.

Die Rede des auf seine Tat brennenden Nisus (232) setzt in der Langzeile ein, eingeführt durch einen Satz, dessen Verbum weggelassen ist, und der so in sich das Drängende der Situation anzeigt. Die Antwort des alten Aletes (245) ist in wirksamem Kontrast eingeführt durch die Langzeile. Und nun folgt, mit unmittelbarem klanglichen Anschluß — eine in der Ilias unerhörte Wirkung — die leidenschaftliche Bitte und das feurige Versprechen des Dankes durch den jungen Askanius (256).

Mit Wahrscheinlichkeit sollte man die Redeszene

mehrerer durchgeführter Sprecher erwarten, wo die Erzählung Beratungen eines Volkes mit seinem König gestaltet. Solche Szenen haben wir häufig in der frühmittelhochdeutschen Erzählung, so in der jüngeren Judith, im Alexanderliede und Herzog Ernst. Und doch kommt es hier aus denselben Gründen wie im Beowulf nicht zu dieser Form, oder doch nur zu ihren ersten Anfängen. Betrachten wir die Szene, in der Alexander mit seinen Mannen beschließt, einen Kriegszug zu unternehmen. Erst spricht Alexander (565), die Mannen stimmen ihm zu *alle mit einer zungen* (589), und die Heerfahrt ist beschlossen. — Die Beratung des Königs Otto mit seinen Mannen, wen er heiraten soll, im Herzog Ernst (280—300) ist nur Halbdialog. — Die Szene, in der die Fürsten für Herzog Ernst bitten, wird zur ersten Stufe des Trio. Jeder Sprecher spricht einmal. Erst reden die Fürsten gemeinsam (1109), dann wird einer von ihnen als Sprecher herausgehoben (1114), dann antwortet der König (1158). Aber das ist auch das höchste. Solchen Szenen gegenüber stehen Szenen wie die Beratungen Karls mit seinen Paladinen auf einer ganz erstaunlich hohen Stufe, die um so mehr überrascht, als sie nicht von der französischen Vorlage übernommen, sondern selbständig gestaltet sind; bspw. die erste Beratung Karls (890—1165) trennt Konrad als Vorberatung über Frieden und Krieg von der Wahl des Botschafters, das Ch. d. R. unserer Überlieferung behandelt dies als eine Szene. Aus der 5gliedrigen Szene mit 5 Sprechern: Karl — Roland — Ganelon — Naimes — Chor der Mannen (Ch. de R. 180—244) macht Konrad eine 10gliedrige Szene mit 7 Sprechern: Karl — Roland — Olivier — Turpin — Naimes — Johannes — Ganelon — Chor der Mannen. Auch die folgende Szene, 22gliedrig im Ch. d. R., 16gliedrig bei Konrad (Rol. 1245—1442, 1442—1536), beidemal mit sechs, aber nicht ganz den gleichen Sprechern, hat Konrad selbständig und mit großem Geschick gestaltet. Seitenstücke zu solchen Szenen, die

der alten Epik sonst fehlen, werden wir später in den Nibelungen und — in ganz andersartiger Gestaltung — bei Gottfried von Straßburg finden. Das Ungestüm Rolands wird nur im Deutschen wirklich gegeben. Im Anfang der Beratung, auf die Eröffnungsworte Karls, folgen im Ch. d. R. die Gegenworte Rolands erst nach einem Erzählungsstück von 3½ Langzeilen (192—96), im Rolandslied nach einer Reimzeile. Aus dem *en piez se drecet* ‚stellt sich auf die Füße', ist bei Roland geworden *ûf spranc ther helet Ruolant;* während Olivier und Turpin 936 und 969 vor den Kaiser treten (*Olivier ther helet guot vure den kaiser gestuot*). Nur im Rolandslied erbietet R. sich als erster, die Gesandtschaft zu übernehmen (1298 *ûf spranc Ruolant, vaste er thare vure thranc*): im Ch. d. R. spricht Roland erst auf die zweite Frage des Kaisers, nachdem Karl das Anerbieten Naimes zurückgewiesen hat. Dem hastigen nach vorn Dringen Rolands entspricht im Ch. d. R. ein *respunt Rollanz.* So tritt bei dem Deutschen R. von vornherein mehr als Hauptheld heraus. Von dem Vorschlage Rolands an (1264) ist diese Szene in zwei sehr lebendigen, eng verbundenen Trios mit Roland, Ganelon und Karl als Sprechern gestaltet. Rother, Orendel, Oswald, Salman zeigen alle eine sehr freie und geschickte Verwendung der Rede. Viel Personen kommen zu Wort; der Halbdialog und die Einzelrede ist selten, mehrgliedrige Szenen mit zwei Sprechern sind häufig, dann und wann kommt es sogar zu einer Szene mit drei Sprechern [1]).

Mit dem Rolandslied verglichen ist Veldekes Servatius noch fast ein Werk des alten Stiles: wenige Sprecher, lange Reden, viel indirekte Rede. Veldeke dichtete dann die Eneit nach einer französischen Vorlage. Diese hatte weniggliedrige Redeszenen mit langen Reden,

---

1) Or. 916; 25, 33, 36, 46. 1270, 74, 83, 91. 1425, 30, 37, 54, 66, 69, 72, 80, 86, 94. Osw. 667, 73, 79, 83—85. 3347, 53, 57, 61, 65, 89.

lange Monologe und vielgliedrige Gespräche mit ganz kurzen, in der Reimzeile hin und herwechselnden Reden. Bei Veldeke sind die langen Reden und Monologe noch länger geworden und die Szenen mit der sogenannten „dramatischen Wechselrede“ machen die Überlänge der langen Reden noch unangenehmer fühlbar. Vergleiche En. 606—19 und 5325—512. In 13 Zeilen zwanzig, in 187 Zeilen 3 Reden. Die Dissonanz dieses Verhältnisses wird einleuchten! Eine Redeszene mit mehr als zwei Sprechern hat Veldeke nicht. Auch Eilhard, Herbort, Graf Rudolf, Moritz von Craon, Chrestiens und Hartmanns Erek haben nur Duette.

Szenen, in denen drei und mehr Personen gegenwärtig sind, aber nur zwei sprechen, sind bspw. im Erek: 630 ff. Erek und sein Schwiegervater bei dem Herzog von Tulmein. 684 ff. Erek im Kampf mit Iders; Enide. 3514—600 Enide, Erek und der Stallknecht. 7898—8046 Enide, Erek, Guivreiz vor Brandigan. 8372—589 Enide, Erek, König von Brandigan, Guivreiz. 6380—548 Der Graf will Enide zwingen, mit ihm zu essen. Seine Mannen murren, aber das wird erzählt; sie sprechen nicht. Wenn im Gregor (Greg. 513—626) die Geschwister sich bei dem alten Freunde des Vaters Rat holen, so spricht erst der Bruder, Bruder und Schwester fallen ihm weinend zu Füßen, und der alte Freund gibt ihnen Antwort. Es folgt ein Stück Erzählung; eine neue Phase der Szene beginnend spricht die Schwester, und der Alte gibt Antwort. Der Bruder spricht mit für die Schwester, die Schwester mit für den Bruder, und die Reden des Alten gelten beiden gemeinsam; aber das Trio wird gemieden, das bspw. entstünde, wenn der Bruder der Schwester helfend oder verbessernd ins Wort fiele.

Ein Trio bringt der Arme Heinrich. Die kleine Freundin des Kranken sagt ihren Eltern, daß sie für ihren Herren sterben will. Sehr schön ist im Abraten der Eltern die Verschiedenheit männlichen und weib-

lichen Fühlens. Aber die Reden dieses Trios sind noch sehr lang. Die Eltern des Mädchens reden nur mit ihm, nicht etwa auch unter sich. Und als das Mädchen seine Bitte vorgetragen hat, redet der Vater ganz lange, ohne daß ihm die Mutter in die Rede fiele, unterstützend oder widerstrebend, was im Leben sicher der Fall sein würde. Dann antwortet das Mädchen, und diesem die Mutter, die eben jetzt an der Reihe ist. Auf der Bühne gedacht würde die dritte gerade nicht sprechende Person eine tote Figur sein; so lange Reden lassen sich kaum durch stummes Spiel füllen; im besten Falle würde man die dritte für den Augenblick vergessen. Hartmann hat im Armen Heinrich schon drei Menschen auf der Bühne, sie kommen auch alle drei in einer klanglich zusammenhängenden Szene zum Wort, was im Gregor noch nicht der Fall war. Aber schließlich gibt es doch nur zwei Unterhaltungen von zwei Personen, denen die übrig bleibende dritte zuhört. Natürlich sind die Eltern an den Worten ihres Kindes innerlich beteiligt; und diese innere Beteiligung findet künstlerischen Ausdruck. Der Vater webt mit an den Gedanken und Worten der Mutter, die Mutter an den Gedanken und Worten des Vaters, aber diese Teilnahme des Dritten am Gespräch der beiden Sprecher hat nur einen epischen, noch keinen dramatisch redenden Ausdruck gefunden. An solche Redeszenen mit mehreren Sprechern hat Scherer wohl gedacht, wenn er jede Redeszene mit mehreren Sprechern in verschiedene Duette auflösen will. Für das Verständnis der kunstvollsten Ausprägungen der Redeszene scheint mir der musikalische Begriff des Trios, als eines lebendigen Miteinanders von drei Stimmen gedacht, unentbehrlich.

Ein klassisches Beispiel für das Redetrio mit seinen ihm eigenen geistigen Kombinationen ist die erste Szene des Iwein. Erzählend sind wir mit den auf der Bühne befindlichen Personen bekannt gemacht, damit der Erzähler nicht mitten in der Szene eine Personenerklärung nötig

hat, die den Zusammenhang der Sprecher zerreißen würde. Keii tadelt den Kalogreant (112). Wir erwarten seine Antwort; aber statt des Angegriffenen antwortet die Königin mit einem Gegenvorwurf (137). Mit der starken Illusionswirkung alles Überraschenden tritt sie in den Vordergrund unserer Aufmerksamkeit; trotzdem sie uns überrascht, ist ihr Sprechen durch die Situation völlig motiviert, da ja eigentlich sie der Anlaß zu der Zänkerei Keiis gewesen ist. Wir haben gleichzeitig die sprechende Königin, den durch sie eben angegriffenen Keii und den Kalogreant, dessen Antwort wir noch immer erwarten. im Bewußtsein. Das ist eine stärkere, und doch eben so künstlerisch geordnete Vorstellungsbewegung, als wenn gleich Kalogreant geantwortet hätte. Nachdem nun Keii sich gegen die Königin gewissermaßen entschuldigt hat, bittet Kalogreant sie, Keii vornehm ignorierend, ihm vor diesem — wenn er unhöflich wäre, würde er „Schandmaul“ sagen — seine Erzählung zu erlassen; dadurch aber wird Keii härter getroffen, als durch eine an ihn gerichtete Entgegnung, und so antwortet in Keii wiederum nicht der angesprochene Sprecher, sondern der indirekt getroffene. Er bittet sie, Kalogreant zu veranlassen, daß er fortfahre. Dies tut die Königin, und Kalogreant setzt seine Erzählung fort. Als Quartett entwickelt sich die Szene nach Kalogreants Erzählung zu Ende. Iwein, der vierte Sprecher, will die Niederlage Kalogreants rächen. Statt des angeredeten Kalogreant erwidert Keii mit einer Spottrede auf Iwein. Wieder antwortet nicht der angegriffene Iwein, sondern die Königin, mit einem erneuten und verschärften Tadel Keiis. Erst jetzt erwidert Iwein. Der nun eintretende Artus wird nicht sprechend eingeführt. Vor dem Quintett scheut Chrestiens und Hartmann noch zurück. Das werden wir erst bei Gottfried und, als Quintett länger durchgeführt, nur bei Gottfried kennen lernen. Aber eine Szene, in der so viele Sprecher zusammenwirkten, wie hier, hat im Iwein keine Wiederholung. Nur noch drei Szenen wären hier

zu nennen, aber in allen dreien verschwindet die dritte Person bald aus unsers und des Dichters Bewußtsein, während das Gespräch der anderen beiden noch lang fortgeht. Nach der Reihenfolge ihres Auftretens nenne ich die Sprecher A, B, C.

Bsp. 2.

Laudine nimmt Iwein zum Mann.

Iw. 2255	Lunete.	A
286	Iwein.	B
291	Laudine.	C

Der Dialog Iweins und Laudines reicht bis 2369. — Als Gegenbeispiel vergleiche man, wie Gottfried die Brangäne als dritte Sprecherin durchführt.

Auch bei Lunetes Rettung durch Iwein verschwindet Lunete schon nach einmaligem Sprechen.

Bsp. 3.

Iw. 5230	Iwein.	A
33	Lunete.	B
41	Truchseß	C
63	Iwein.	A
81	Truchseß.	C
92	Iwein	A

Sehr charakteristisch, wie wenig Hartmann der Trioszene noch gewachsen ist, oder wie wenig er diese Form noch liebt, zeigt die Versöhnung Iweins und Laudinens durch Lunete. So lange Lunete spricht, schweigt Iwein, erst als diese, ohne am Schluß wiederzukehren, als Sprecherin verschwunden ist, spricht Iwein. So auch hier nur ein Ansatz zum Trio, formal eigentlich nur zwei eng ineinander greifende Duette.

Bsp. 4.

Iwein und Laudine versöhnen sich.

Iw. 8044	Lunete.	A
51	Laudine.	B
54	Lunete.	A
76	Laudine.	B

100	Iwein.	C
14	Laudine.	B
17	Iwein.	C
21	Laudine.	B
31	Iwein.	C

In jeder dieser vier Szenen wirken mehr als zwei Sprecher zusammen. Aber nur in der ersten sind alle drei wirklich durchgeführt, in 2 und 3 verschwindet die dritte Person nach einmaligem Sprechen. Bsp. 4, innerlich zusammenhängend, zerfällt formal in zwei Duette. Für die Wirkung des Aneinanderstoßens der Stimmen in der Szene hat Hartmann wenig Sinn. Es wirkt sinnlich-dramatischer, und entspricht dem lebhafteren Temperament des Franzosen, wenn auf die geendete Erzählung des Kalogreant Iwein im frz. Roman mit einer starken Beteuerung unmittelbar einsetzt. Es ist charakteristisch für den langsameren, sinnierenden Deutschen, wenn Hartmann den Worten Iweins ein erklärendes Stück Erzählung vorschiebt. Der Iwein wird unter den Hände des Deutschen ein gut Stück phlegmatischer.

Yv. 579.	Iw. 801.
„Si vos ai conté come fos	„sî iwer deheime geschehen baz,
Ce qu'onques mes conter ne vos“.	ob er nû welle, er sage daz.“
„Par mon chief“ dist mes sire Ivains,	dô rechente der herre Îwein
„Vos estes mes cosins germains,	ze künneschaft undr in zwein.
si devroie mout vos amer.	er sprach: „neve Kalogreant . . .“

Hartmann liebt es, sich erläuternd zwischen seine Sprecher zu schieben, wenn bei Chrestiens deren Stimmen aneinanderklingen. So Iw. 136, 159, 189, 222, 242, 805, 810, 855. Nur Yv. 105 schiebt Chrestiens zwei Zeilen

Erzählung in die Reden[1]). Dies beschaulichere Temperament führt Hartmann wie Wolfram zur selbständigen Ausgestaltung des Selbstgesprächs.

Zu ihrer höchsten Kompliziertheit wird die Redeszene entwickelt von Gottfried von Straßburg. Die Redeszene mit mehreren Sprechern nimmt bei ihm den anderen Redeszenen gegenüber an Häufigkeit zu und gleichzeitig wächst die Zahl der Sprecher und der Redeglieder. Wir finden Quartette, ja sogar Quintette im Tristan. Den 4 Redeszenen mit mehr als 2 Sprechern des Iwein stehen 24 im Tristan gegenüber. Sind im Iwein von 286 Reden 31 Reden in Trioszenen gebunden, so im Tristan von 509 Reden 183, 11 gegen 36 Prozent. Ich lasse die Szenen mit mehr als 2 Sprechern folgen. Eine Chorrede, wie die der beiden Pilger ohne Unterscheidung einzelner Sprecher gilt als Einzelrede. Wir haben also 2678—728 nur Duo[2]).

Szenar der Szenen mit mehr als zwei Sprechern in G.'s Tristan (ed. Golther).

Tristan und die Jäger Markes.

1)	3094	Tristan
	122	Jäger und Jägermeister.
	134	Tr.
	135	Einer der Jäger.
2)	3152	Tristan
	56	Jägermeister
	57	Tr.
	61	Jäger
3)	3167	Tristan
	188	Jäger
	190	Tr.
	195	Jägermeister
	200	Tr.

Tristan am Hof Markes.

4)	3349	Marke
	51	Tristan

1) Über die rhythmische Bedeutung der durch kürzere oder längere Erzählungsstücke zwischen Reden entstehenden Pausen siehe Kap. IV.

2) Jeder Sprecher wird beim ersten Auftreten mit vollem Namen, dann in Abkürzung gegeben.

52 M.
53 Tr.
60 Hofleute
63 M.
67 Tr.
68 M.
69 Hofleute. Gelächter
70 Tr.
75 M.
5) 3646 Marke
54 Tristan
54 M.
56 Tr.
56 M.
59 Tr.
81 M.
82 Tr.
83 daz gesinde
86 M.
91 Tr.
707 daz gesinde
719 M.

Rual kommt an den Hof Markes.

6) 4145 Marke
51 Rual
52 M.
55 Ru.
67 alle.
7) 4310 Marke
13 Rual
13 M.
13 Ru.
19 M.
20 Ru.
28 alle.
8) 4350 Rual
60 Tristan
75 Ru.
96 alle
400 Marke
403 Tr.
44 M.
91 alle.

Tristan u. Morolt.

9) 6256 Tristan
59 Morolt
62 Tr.
337 Mo.
54 alle
57 Mo.
62 Tr.

Tristan erbietet sich, um Isolt zu werben.

10) 8526 Die Räte
39 Marke
49 Tristan
62 M.
65 Tr.

Tristan mit den englischen Baronen vor Dublin.

11) 8774 Der Pöbel am Strand
77 Tristan
86 Marschalc
91 Tr.
8800 Tr.

876 Marsch.
80 Tr.
87 Der Pöbel.

Tristan wird ohnmächtig gefunden.

12) 9466 Tristan
68 Mutter Isôt
71 Tr.
75 Tochter Isôt
78 Brangäne u. Mutter Isôt
80 Mutt.
81 Tr.
82 Mutt.
85 Tr.

(vgl. Parz. 579—82. Gawein wird ohnmächtig auf Schastel Marveil gefunden.)

Der betrügerische Truchseß erhebt Anspruch auf Isolde.

13) 9787 Der Hof
9798 Marke
800 Truchseß
24 Mutter Isôt
29 Truchs.
34 Marke
36 Mutt.
49 Truchs.
51 Mutt.
57 Tochter Isôt
60 Truchs.
66 Tocht.
70 Truchs.
901 Mutt.
57 Truchs.
57 Mutt.
59 Truchs.
69 Mutt.
76 Marke
77 Der Hof.

Isolde will Tristan im Bade erschlagen.

14) 10202 Mutter Isôt
5 Tochter Isôt
6 Tristan
7 Tocht.
11 Mutt.
21 Tr.
26 Tocht.

Die Beratung.

15) 10285 Tochter Isôt
88 Mutter Isôt
314 Tristan
44 Mutt.
69 Brangäne
75 Mutt.
97 Brang.
409 Mutt.
10 Brang.

Die Versöhnung.

16) 10471 Tristan

82 Brangäne
84 Mutter Isôt
89 Brang.
500 Brangäne, Mutter u. Tochter Isôt
17) 10505 Tristan
19 Mutter Isôt
23 Tr.
29 Mutt.
31 Brangäne.

(In den anderen Fassungen fehlt 15—17 Brangäne als Sprecherin.)

18) 10720 Kurvenal
38 Mutter Isôt
41 Tristan.

Das Wiedersehn mit Kurvenal, die Szenen 19—22 haben in anderen Fassungen keine Entsprechung.

19) 10750 Tristan zu Kurvenal
70 Brangäne
74 Tr.
80 Mutter u. Tochter Isôt.

Der Truchseß wird seines Betruges überführt.

20) 11207 Der Hof
29 König Gurmun
31 Truchseß
33 Tristan
33 Truchs.
35 Tr.
36 Truchs.
37 Tr.
70 Der Hof
81 Tr.
85 Kön.
87 Truchs.
96 Mutter Isôt
305 Tr.

Die Liebenden vertrauen sich Brangäne.

21) 12080 Brangäne
90 Tristan
93 Brang.
94 Tr.
126 Brang.
30 Isôt.

Brangäne sagt den beiden das Geheimnis des Liebestrankes.

22) 12465 Brangäne
84 Isôt
87 Brang.
90 I.
91 Brang.
94 I.
95 Brang.
97 Tristan.

Tristan überlistet Gandin (hat keine Entsprechung).			Marke verklagt Isolde; diese unterwirft sich dem Gottesgericht.		
23)	13334	Schiffsleute	24)	15354	Bischof
	46	Gandin		423	Marke
	60	Tristan		432	Bisch.
	95	Tr.		76	Isôt
	98	Gand.		522	M.
	401	Isôt			
	407	Gand.			

Wir wollen diese 24 Szenen nun daraufhin ansehen, wie weit sie schon früher von uns beobachtete Kompositionsformen darstellen und wie weit sie an Reichtum und Verwickeltheit der Anlage und Durchführung über frühere Formen hinaus gehen. Wer mit dem Tristan vertraut ist und das Gefühl lebendigen Durcheinanders in Erinnerung hat, das ein guter Vortrag der Jagdszene in uns zurückläßt, ist vielleicht erstaunt, daß erst der Heimritt der Jäger und die Begrüßung Markes, nicht aber das Ausweiden des Hirsches von G. als Trio behandelt ist. Der dem Trio in der starken Lebendigkeit verwandte Eindruck dieser vorhergehenden Szenen 2785—840, 910—32, 950—67, 986—3076 (Übergang vom Duo zum Trio) entspringt einmal der Verwendung ganz neuer Sprachmittel wie des realistischen Lockens der Hunde

3012. hie mite begunde er überlût
den hunden ruofen: „za, za, za“,

dann aber auch einer Komposition, die derjenigen des eigentlichen Trios schon sehr ähnlich ist. Es ist höchst interessant, wie fein G. aus dem anfänglichen Gespräche Tristans mit dem Jägermeister ein Gespräch Tristans mit dem Jägermeister und seinen Jägern entwickelt. Von 2784—2940 haben wir ein Duo zwischen Tristan und dem Jägermeister. Tristan wendet sich nur an diesen, wobei der Jägermeister mit immer steigender Betonung als Vertreter der anderen auftritt. In der

ersten Rede spricht er nur für sich (2812), aber schon kommt auch die von sich auf die Allgemeinheit abschiebende Bemerkung:

ez enkan nieman disen list
in disem künicrîche hie.

Er sondiert vorsichtig, ob nicht einer seiner Genossen doch vielleicht mehr versteht als er, ob sie Lust haben, sich belehren zu lassen, um dann zu sagen

2836. ich selbe und die hie mit mir sint

und dann in seinen Reden überhaupt mit „wir“ und „uns“ fortzufahren (2927, 32). 2922 wendet sich Tristan an Jägermeister und Jäger:

nu geruochet ir her nâher gân
ir und iuwer massenîe
und machet die furkîe.

2950 redet Tristan alle zusammenfassend an mit

ir herren

und dieser gemeinsamen Anrede folgt ihre gemeinsame Antwort. Mit diesem

sprâchen s' alle

2960 tritt nun der dritte Sprecher in die Szene als Chor und Chorführer:

2820	Tristan	A
832	Jägermeister	B
919	Tristan	A
25	Jägermeister	B
950	Tristan	A
60	Jägermeister und Jäger	C

Aber da das letzte Sprechen des Jägermeisters von den Worten Tristans durch 17 Erzählzeilen getrennt ist, haben wir formal zwei aneinander anstoßende Duo mit drei Sprechern, nicht Trio, da dies das durch Erzählung ungetrennte Anstoßen der Stimmen dreier Sprecher fordert. Dies strenge Maß erlaubt uns nur Gottfried, der die Triokomposition in einer vorher nicht erreichten und später kaum übertroffenen Vollendung anwendet, nicht Wolfram, bei dem dies innerliche, aber formal noch nicht völlig durchgebildete Trio häufig ist. Ein Beispiel

solch eines formal durchgebildeten Trio gibt unser Bsp. 1. Tristan hat der Jagdgesellschaft eine frei erfundene Geschichte seines Sckicksals vorgetragen (3094), die Jagdgesellschaft antwortet im Chor, begeistert und liebenswürdig, und fragt nach dem Namen (3122). Auf die Antwort, er heiße Tristan, faßt einer den etymologischen Sinn dieses Wortes auf — ein charakteristisch Gottfriedscher Zug — und meint, der Name sei für ihn sehr unpassend. Es wäre unnatürlich, wenn der Chor so etwas sagte — das kann nur ein Einzelner —, aber daß man für solche Feinheiten den kompositionellen Ausdruck findet, das ist erst eine Errungenschaft der neuen Kunst. Diese verlangte und schuf das Trio.

Ein Wort über eine Einseitigkeit meiner Darstellung, die ich nicht hätte vermeiden können, ohne die schon schwierige Übersicht noch schwieriger zu machen: der kompositionelle Fortschritt dieser Jagdszene gegen jede Szene des Iwein liegt nicht nur darin, daß einige Trios in ihr vorkommen — so wichtig dies ist —, wichtiger noch ist die Kunst, mit der diese ganze Reihe von Szenen in eine fortlaufende epische Kette gebracht ist: ‚Tristan und die Pilger; Tristan und der Jägermeister; Tristan und die Jagdgesellschaft; Tristan, Jagdgesellschaft und Marke', das alles als große einheitliche Szene betrachtet, wie man es gewiß betrachten darf, bringt 5 Sprecher in enge innere Verbindung. Und mit 5 Sprechern kommt der ganze Vorauer Alexander aus.

Trios, in denen der dritte Sprecher nur einmal auftritt — die gebräuchlichste Form der Redeszene mit mehr als zwei Sprechern bei Hartmann und Wolfram — sind bei Gottfried unsere Beispiele 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 17, 21, 22, 24.

Trios, in denen drei Sprecher mindestens zweimal auftreten — die höchste Form der Redeszene bei Hartmann, die bei Wolfram schon nicht mehr vorkommt, sind bei Gottfried Bsp. 5, 11, 14, 18.

Die Redeszene mit vier und fünf Sprechern kennt

die höfische Dichtung Veldekes, Hartmanns überhaupt nicht, so wenig wie der Erek und Yvain Chrestiens und der Roman d'Eneas[1]).

Eine hohe Bedeutung hat die Redeszene mit vier und fünf Sprechern bei Wolfram, in den Nibelungen und — was wir zunächst hier veranschaulichen wollen — bei Gottfried von Straßburg. Diese Form der Redeszene, durch die sich Rolandslied, Nibelungen, Wolfram und Gottfried von den übrigen gleichzeitigen höfischen und geistlichen Erzählungen unterscheiden, hat bei Wolfram eine ganz andere Gestalt als bei Gottfried, wiederum eine von beiden abweichende Gestalt in den Nibelungen. Ähnlich der des Rolandsliedes ist die Wolframs. Gestalt steht neben Gestalt — jede hat ihren eigenen Ton — doch es ist ein Nacheinanderreden, kein Zusammenspiel. Aber wenn im Rolandsliede die inneren Verbindungen noch kaum zu spüren sind, die alle Gestalten verknüpfen, wenn diese Gestalten alle einmal aus ihrer Rolle, in den Ton des rhetorischen Predigers verfallen, so fühlt man bei Wolfram diese inneren Bindungen stets; es ist die Überfülle des improvisierenden Dichters, die Wolfram veranlaßt, uns vieles zu verschweigen, was er schon auf den Lippen hatte. Ihm fehlt die Ruhe, eine Redeszene mit der peinlichen Ökonomie auszubauen, wie dies Gottfried tut. Vielgliedrige Redeketten sind ja auch im Duo Wolframs Sache nicht. Seine Menschen haben zu Wichtiges zu sagen, um es nötig zu haben, es durch elegante Gliederung interessant zu machen. Das Pathos, bei Wolfram stärker, als bei irgend einem anderen mittelhochdeutschen Dichter, will nicht unterbrochen werden. Es verlangt längere Reden. In der Redeszene mit mehr als zwei Sprechern kommt so meist jeder Sprecher überhaupt nur

1) Leider fehlt eine Geschichte der Entwicklung der gesprochenen Rede für die französische Dichtung. Hilkas Buch „Die direkte Rede als Kunstmittel in den Romanen Chrestiens von Troyes" füllt trotz seines Umfanges diese Lücke nicht.

einmal zu Wort, und auch der klangliche Anschluß ist nie ganz durchgeführt.

A	Vergl. Parz.	85,12	Kaylet.
B		86,5	Gahmuret
A		86,11	Kaylet.
C		86,26	Herzeloyde
D		87,10	Kaplan der Amphlise
E		88,1	Kinder.

Vgl. noch Bsp. 5, 7. s. S. 78.

Vier Sprecher in einer Szene, in der er jeden mindestens zwei Mal sprechen ließe, führt Wolfram niemals durch; mit dem spielenden Durcheinanderschieben der Gestalten, das wir im Tristan bewundern, erreicht die mittelhochdeutsche Dichtung eine Höhe der Komposition, die in ihrer Art nicht mehr gesteigert werden kann. Ich gebe ein einfaches Beispiel in der Szene, in der die Schwertleite Tristans festgesetzt wird. — Marke hat Tristans Abstammung erfahren; und nun sitzen Marke, Rual, Tristan und die Hofgesellschaft beisammen und erzählen sich. Mit einem halbhumoristischen Zwiegespräch leitet Gottfried (4350) die neue Szene ein, die die Handlung weiterführt. Tristan sagt (4360): „Ich kann mich über diese Enthüllung nicht freuen — denn ich habe zwei Väter verloren.“ Darauf tröstet Rual und sagt: „Bitte den König, er solle dich zum Ritter machen“ und, sich an die Hofgesellschaft wendend

4394. „ir hêrren, sprechet alle dar,
daz ez mîn herre gerne tuo.“

Damit wird der dritte Sprecher, das bei kaum einer wichtigen Szene G.'s fehlende Publikum, in die Szene eingeführt: man denke an die noch rein epische, ganz undramatische Behandlung solcher Szenen durch Hartmann (Iw. 2310—420).

Trist. 4396. sus sprâchen s' alle samet darzuo:
„hêrre, ez hât guote fuoge.“

So durch seine Mannen gebeten, kommt Marke zu Worte. Man beachte, wie lange die Antwort des durch Rual

angeredeten Tristan in dieser Szene hinausgeschoben wird, wie lange dadurch der angeschlagene Ton fortklingt! — Nicht das Erwartete gibt der gute Erzähler, sondern das Unerwartete, und das Erwartete macht er durch Spannung interessant. Zugleich aber bringt die Zurückhaltung Tristans ohne Wort, allein durch die Komposition den eigentümlich klugen, diplomatisch abwartenden Tristan lebendiger heraus, als eine beschreibende Charakterschilderung tun würde, wie etwa: 'Da schwieg Tristan. Er wollte wohl seinen Vater rächen und sein eigen Land wieder besitzen, aber . . . . . .' Die Erwiderung Markes:

der künec sprach: „neve Tristan,
sage an, wie stât dîn muot hie zuo?
ist ez dir liep, daz ich ez tuo?"

Nun, ohne jede epische Einführung, die Kenntlichmachung des Sprechers dem Vortragenden überlassend, doch ihn durch das vorgestellte *trût hêrre* unterstützend, die Antwort Tristans:

„trût hêrre, ich sage iu mînen muot."

Nachdem dann Marke Tristan seinen ganzen Reichtum zur Verfügung gestellt hat, schließt die Szene mit dem Lob der Freigebigkeit durch die vorher so wirkungsvoll eingeführten Mannen.

Szenen mit 4 Sprechern, in denen jedoch nicht alle mehrmals sprechen, sind unsere Bsp. 12, 15, 16, 23. Ich nenne die Sprecher A B C D und gebe an, wie oft ein jeder spricht. Dann spricht

in Bsp. 12:	A 4 mal	in Bsp. 15:	A 2 mal
	B 3 „		B 2 „
	C 1 „		C 1 „
	D 1 „		D 1 „
in Bsp. 16:	A 2 mal	in Bsp. 23:	A 2 mal
	B 1 „		B 2 „
	C 1 „		C 1 „
	D 1 „		D 1 „

Diese letzten Szenen erinnern im Bau an die Wolframsche Redeszene mit vielen Sprechern. Aber diese Ähnlichkeit

verschwindet, wenn man sie in den Zusammenhang des epischen Ganzen einstellt. Während dann die Wolframschen dritten und vierten Sprecher verschwinden, treten die Gottfriedschen in den folgenden unmittelbar anschließenden Redeszenen weiter auf. Vgl. Parz. Bsp. 2, 5, 7, 10. s. S. 78. Ein solch inniger Zusammenhang verschiedener Redeszenen, die meist auch durch die Einheit des Ortes gebunden sind, was für Gottfrieds Komposition sehr wichtig ist, zeigt sich bei Wolfram nur in Bsp. 8. Gottfried sucht möglichst viele Szenen an eine Örtlichkeit zu binden, Wolfram wechselt.

Eine Redeszene mit vier mehr als einmal redenden Sprechern, in der einmal noch ein fünfter Sprecher hinzutritt, ist Bsp. 20. Diese ist der Übergang zu der Szene mit fünf mehrmalig auftretenden Sprechern, Bsp. 13. Ich habe schon bei dem Szenar des Tristan angegeben, daß die Redeszenen mit mehreren Sprechern fast durchweg keine Entsprechungen in anderen Bearbeitungen finden, weder in dem auf eine französische Spielmannsversion zurückgehenden Tristan Eilhards, noch in der auf die Vorlage Gottfrieds, das Gedicht des Thomas, zurückgehenden nordischen und englischen Bearbeitung. Ich veranschauliche durch einen Vergleich der Geschichte vom Truchseß, der den Drachen getötet haben wollte. Ganz ähnlich wie Eilhard, dessen Fassung dieser Szene wir jetzt mit der Gottfrieds vergleichen wollen, hat die nordische Übersetzung sie gestaltet (vgl. Kölbing, Kap. XXXVII und XXXVIII). Die sehr stark zusammenziehende altenglische Fassung gibt die ganze Szene indirekt (vgl. Kölbing, Sir Tristrem CXXXVII).

Eilh. Tristan 1720.

In denselben stunden
zû dem konige her dô reit
und sagete im grôze tumheit:
he hête irslagin den trachen.
mit desin valschlîchin sachen
sprach he zû dem koninge sân,
he solde sine tohtir hân.

Auf diese indirekt gegebene Rede des Truchsessen, mit zweimaliger Wiederholung des Verbum dicendi, folgt direkt die Antwort des Königs.

dô sprach der koning riche:
„ich welde denne tûn bôslichen,
sô mag ich des niht wedirkomen;
doch hête ich gerne baz vornomen
wer den trachen slûge.“ —
„daz wêre ungefûge“
sprach der truhsêze,
„daz ich mich des vormêze,
daz doch wêre gelogin.“
den koning hête he nâ betrogin.

Eilhard gibt ein sich kaum aus der Erzählung heraushebendes zweigliedriges Duett, mit starker Kommentierung. Gottfried kommt hier zu einer Redeszene mit 5 Sprechern, indem er die ganze Szenenfolge umbaut. Die Szene, die Eilhard und der nordische Tristram geben: „Der König erfährt von der Tat des Truchsessen“ schrumpft in 2 Zeilen zusammen.

nâch dem künege rand er
und mante in sîner sicherheit.
der rede wart ein tac geleit.

Diese hier unterdrückte Szene erscheint wieder mit anderen Voraussetzungen in reicherer Gestaltung: die Frauen haben Tristan gefunden. An dem für die Verhandlung festgesetzten Tage berät sich Gurmun mit der Königin. [Wieder ein wunderhübscher Dialog, den keine der anderen Bearbeitungen hat]. Die Königin beruhigt ihn und bittet, die Verhandlung mit dem Truchsessen ihr zu überlassen. Auch die junge Isolde soll mit dabei sein. (Gottf. Trist. 9703—61.) So nehmen an dieser Szene von vornherein vier selbständig gestaltete Sprecher teil: der König, Truchseß, Königin, Isolde. Dazu tritt der Chor der Mannen. Diesen stehen in den anderen Bearbeitungen nur König und Truchseß gegenüber.

Ganz ähnlich verhält sich die Gottfriedsche Redeszene zu der Eilhards und des nordischen Tristram bei der

Überführung des Truchsessen. 4 Reden, durch Erzählung unterbrochen, mit 3 Sprechern bringt Eilhard, 2 die nordische Fassung, gegen 29 Reden Gottfrieds mit 5 Sprechern. Die kunstmäßige Ausgestaltung dieser Redeszenen ist Gottfrieds Eigentum! Welch ein bewußtes Können steckt in der Gliederung einer solchen Szene, in der Verknüpfung mehrerer Redeszenen zu einem Ganzen!

Uns der Verwendung verschiedenartigster Kunstmittel bewußt zu werden, die einem vollendeten, wie ein Naturgebilde wirkenden Kunstwerk zugrunde liegt, wollen wir uns mit einer Gottfriedschen Redeszene noch etwas eingehender beschäftigen. Nach der Reihenfolge ihres Auftretens bezeichne ich die einzelnen Sprecher mit Buchstaben A B C D E, um die Komposition zu veranschaulichen. Vgl. Szenar S. 58. Ich wähle die schon mehrfach erwähnte erste Verhandlung, in welcher der König, die Königin, der Truchseß, Isolde und die Herren des Hofes auftreten. Mutter und Tochter erscheinen als letzte in der Reichsversammlung, die sie erwartet. Als Einleitung gibt der Dichter Gedanken und Gespräche der versammelten Barone.

Die sælegen Isôte zwô
nu daz si miteinander dô
zem palas în giengen,
si gruozten unde empfiengen
die hêrren al besunder.
hie mitten unde hierunder
wart vil gesprochen unde gedâht,
rede unde gedanke vil vürbrâht
von ir beider sælekeit,
und iedoch mêre geseit
von des truhsæzen linge
dan von der frouwen dinge.
A si sprâchen unde gedâhten dar:
„nu kieset alle, nemet war,
wirt disem unsæligen man,
der nie sælde gewan,
disiu sælige maget,
sô ist im al diu sælde ertaget,
diu ime oder deheinem man
an einer maget ertagen kan.“

Wie brillant führt diese Chorrede in die Eigenart der bevorstehenden Verhandlung!

Sus kômen si zem künege hin.
der künec stuont ûf engegen in.
liepliche sazte er si ze sich:

— Alle warten mit Spannung auf die ersten Worte des Königs. In das unvollendete Reimpaar, uns lebendig überraschend, ertönen sie jetzt: Nun! — — Truchseß! Sprich!

B „nu“ sprach der künec „truhsæze, sprich!
waz ist dîn bete und dîn ger?“

Wie oft schließt der Dichter die Frage im Reimpaar, um durch C *„vil gerne, herre künec,“ sprach er*, Frage und Antwort durch den Reim zu binden. Die erste Zustimmung *vil gerne*, die fast reflexmäßig sofort folgt, wie das „Zu Befehl“ des Soldaten zum Offizier, ist von der Ausführung durch eine Pause getrennt, die durch das *sprach er* gefüllt und wirksam gemacht wird. Die Ausrührung beginnt mit einer neuen Anrede.

„hérre! ich ger unde bite,
daz ir dem lande küneges site
niemer zebrechet ane mir.
welt ir es jehen, so spràchet ir
und lobetet es ouch beide
mit rede und mit dem eide,
swelh ritter disen serpant
slüege mit sîn eines hant,
ir gæbet ime ze solde
iuwer tohter Isolde.
der eit verlôs vil manegen man;
daz sach ab ich vil lützel an,
durch daz ich minnete das wîp,
unde wâgete den lîp
dick' ängeslîcher danne ie man,
biz mir ze jungest dar an
alsô gelanc, daz ich in sluoc.
ist ez dâ mite genuoc,
hie lit daz houbet, seht ez an:
daz selbe urkünde brâht ich dan,
nu læset iuwer wârheit:
küneges wort und küneges eit
die suln wâr unde bewæret sîn.“

Wieder schloß die Rede im Reimpaar. Klanglich anschließend, durch den Reim gebunden, folgt die Erwiderung der Königin, nicht des angeredeten Königs.

D „Truhsæze“, sprach diu künegîn —

Man beachte die Betonung der Anrede durch die nachgestellte Einführung!

„der alsô rîchlîchen solt
alsô mîn tohter ist, Îsolt,
ungedienet haben wil,
entriuwen, des ist alze vil.“

Man beachte wie das Schließen der Rede mit dem vollendeten Reimpaar sie gewissermaßen unterstreicht! Die folgende Reflexäußerung des Erstaunens ist von der eigentlichen Erwiderung des Truchsessen durch die Pause der Zwischeneinführung getrennt.

„ei“, sprach der truhsæze dô,
„frouw', ir tuot übel, wie redet ir sô?
mîn hêrre, der ez enden sol,
der kan doch selbe sprechen wol:
der spreche und antwürte mir.“
der künec sprach: „frouwe, sprechet ir
vür iuch, vür Îsôt, und vür mich.“
„genâde, hêrre, daz tuon ich.“

Wie reich Gottfried die Redeeinführung variiert! Nach vier Zwischeneinführungen, die durch die Verschiedenheit des abgetrennten Satzteils *nu*, *vil gerne*, *herre künec*, *truhsæze*, *ei*, verschieden wirken, kommt eine kurze Voreinführung *der künec sprach:* diese wirkt bei richtigem Vortrag zugleich als kurze Pause zwischen der Aufforderung des Truchsessen und der Erwiderung des Königs. Zum König spricht die Königin nun ganz uneingeführt. Für ihre höhnische Rede muß aber die Sprecherin gewissermaßen erst Kraft sammeln; sie sieht den Truchseß einstweilen nur vielsagend und marternd an. Daß zwischen ihren Worten an den König und an den Truchseß eine Pause einzutreten hat, gibt der Dichter durch die Einführung.

D aber sprach diu küneginne:
„truhsæze, dîne minne
die sint lûter unde guot
und hâst so mänlichen muot:
du bist wol guotes wibes wert.

Mit welch schneidender Ironie die Königin auf die Worte des Truchsessen zurückgreift (9812—15). In der nordischen Fassung kommt die Mutter als Sprecherin nicht vor (Kölbing, Tristrams S. Kap. XLI).

swer aber sô hôhes lônes gert,
dâ er sîn niht verdienet hât,
entriuwen, deist ein missetât.
du hâst dir selben ûf geleit
eine tât und eine manheit,
der dû mitalle unschuldic bist,
als ez mir zuo gerûnet ist.“

Dreimal schließt jetzt die Rede mit dem vollen Reimpaar. Die nächsten beiden Glieder sind uneingeführt. Behauptung steht hart, in sich geschlossen, gegen Behauptung.

C „frouwe, ir redet, i'ne weiz wie.
ich hân doch diz wortzeichen hie.“
D „sô hâst du brâht ein houbet dan:
daz bræhte ouch lihte ein ander man,
ich meine, ob er Isolde
dermite verdienen solde.
sine wirt aber gewunnen niht
mit alse kleiner geschiht.“

Erst jetzt kommt als fünfter Sprecher Isolde ins Spiel, die in der nordischen Fassung als einzige Sprecherin auftritt, wieder zwischeneingeführt wie die folgenden drei Glieder, nachdem die Zwischeneinführung 5 Glieder ausgesetzt hat. Das *nein zwâre* wird nachdrücklich betont, wie der erste Teil jeder folgenden Erwiderung *ahî*, — *daz sol*, — *jâ*.

E „nein zwâre“, sprach diu junge Îsôt,
„durch alsô mæzliche nôt
enwil ich niemer veile sîn.“
C „ahî, frou junge künigîn“,

sprach aber der truchsæze dô,
„daz ir ze mînen dingen sô
mit arge sprechende sît,
der nôt, der ich ze maneger zît
durch iuwer minne erliten hân.“
E „daz sol ze guoten staten gestân,
daz ir mich minnet“, sprach Îsolt,
„i'ne wart iu nie getriu noch holt
noch zwâre iemer werden sol.“
C „jâ“, sprach der ander, „ich weiz wol,
ir tuot vil rehte als elliu wîp;
ir sît alle also gelîp
. . . .
und zwâre iedoch darumbe niht,
swaz ir jeht oder mîn frouwe giht,
ez wirt al anders ûf geleit,
oder man brichet mir den eit.“

In dem Redegeplänkel der Jungen, das nichts Handlungswichtiges bringt, herrscht Redeschluß im Reimpaar, die letzte Rede, die die Verhandlung weiter führt, schließt mit dem Reimpaar. Wie fein sind in dieser Szene die alte und junge Isot kontrastiert! Die ganze eigentliche Verhandlung führt die Mutter, die jetzt wieder als Sprecherin einsetzt, die der Tochter zugeworfene Behauptung über den törichten Sinn der Weiber mit scharfer Dialektik aufnehmend.

D Aber sprach diu küneginne:
„. . . . .
. . . .
sich, daz du dînen mæren
und dîner rede sô mite gâst,
daz dû s'iht underwegen lâst:
volge dînen sachen.
ich hœre sagen, den trachen
den habe ein ander man erslagen:
sich, waz du dâ zuo wellest sagen.“

Wieder nachdrücklicher Redeschluß mit dem Reimpaar. Noch immer sind die Variationsmöglichkeiten der Redeführung nicht erschöpft. Die Szene wird immer leidenschaftlicher, bewegter; Schluß der Rede in der Kurzzeile, und uneingeführte Reden folgen.

C | D „wer wære der?“ | „ich weiz in wol
und wil in bringen, swenne ich sol.“
C „Frouwe, ez enist kein man,
der sich hierumbe iht nimet an
und mich von mînen êren
mit valsche wænet kêren,
der mir state und reht wil geben,
dane sî min lîp umb' und mîn leben
gewâget unde geveilet,
swie mir der hof erteilet,
hant wider hende,
é ich den fuoz gewende.“

Die Rede schließt nachdrücklich mit dem Reimpaar.

C „diz lobe ich,“ sprach diu künegîn,
„und wil des selbe bürge sîn,
daz ich dich dîner rede gewer
und dir'n ze kampfe bringe her
von hiute unz an den dritten tac,
wande ich iezuo enmac,
den selben der den trachen sluoc.“

Kurzeinführung:

B der künec sprach: „des ist genuoc.“

Wie die ganze Szene mit einer Chorrede begann, wird sie auch mit einer solchen beschlossen. — Kurzzeilen-einführung:

Ouch sprâchen alle die hêrren dô:
A „truhsæze, es ist genuoc alsô;
diz ist ein kurzlîchiu bite:
gâ dar, bestæte den kampf hie mite,
und tuo mîn frouwe selbe alsam“

Der eigentliche Schluß der Szene wird erzählt gegeben, nur die interessantesten Teile einer Szene gibt der epische Dichter dramatisch.

der künec dô von in beiden nam
triuw' unde gewisse gîselschaft,
daz dirre kampf endehaft
des dritten tages wære.
hie mite zegie diz mære.

In der nordischen Fassung wird gerade das gerichtliche Zeremoniell, das hier leicht übergangen wird, breit

ausgeführt (Kölbing Kap. XLII u. XLV). Keins der Trios und Quartette Gottfrieds hat in den übrigen Tristanbearbeitungen eine Parallele; sind sie als sein künstlerisches Eigentum, nicht als das des Thomas anzusehen? Oder haben die Bearbeitungen die kunstvolleren Formen des Thomas zerstört? Daß die nordische Fassung, die sich an anderen Stellen so eng der Vorlage anschließt, einen Sprecher des Thomas einfach weggelassen haben sollte, ist doch unwahrscheinlich.

Die Gegenüberstellung der Redeszenen mit gleichem Fabelgehalt bei Eilhard und Gottfried, im nordischen und englischen Tristan, die wir eben vornahmen, zeigt, wie wichtig es ist, will man die künstlerische Eigenart eines Dichters feststellen, sich auf das genauste mit der Art seiner Redeverwendung, der Komposition der Redeszenen zu beschäftigen; wenn wir seine Vorlage kennen, müssen wir Redeszene für Redeszene genau vergleichen und uns darüber klar werden, warum der Dichter da und hier geändert hat. Eine Reihe solcher Gegenüberstellungen würde helfen, das Märchen von der freien Übersetzung französischer Werke durch Hartmann und Gottfried aussterben zu lassen, würde für alle mittelhochdeutschen Dichter, auch für Wolfram, dem ja allgemein eine größere Selbständigkeit zugestanden wird, Material an die Hand geben, um sich über ihre Abhängigkeit oder Freiheit von der Vorlage selbst ein Urteil zu bilden. Eine Vergleichung des Fabelgehaltes trifft immer nur den Stoff; und der bedeutet in jener Zeit noch wesentlich weniger als heute, wo man sich doch über die Notwendigkeit wesentlich formaler Betrachtung von Dichtwerken klar ist. Wenn eine Dichtung wesentliche Umgestaltungen der Redeszenen der Vorlage vornimmt, eine Szene in indirekte Rede umsetzt, indirekt Gegebenes in Redeszene gestaltet — oder eine Szene von (2) 4 auf 29 Glieder erweitert wie in der eben betrachteten Szene, so haben wir kein Recht mehr, von einer Übersetzung, wir müssen von einer dichterischen Neugestaltung sprechen.

Denn eine so einschneidende formale Veränderung verändert stets auch die Charaktere der Menschen der Dichtung.

Diese Redeszene mit mehr als zwei Sprechern, die wir bei Hartmann und Gottfried betrachteten, geht nun weit über das hinaus, was wir beim Orendel und Oswald als Redetrio bezeichneten. Daß alle drei Sprecher mehrmals sprechen, wie es in unserm Beispiele im Iwein und Tristan der Fall ist, kam dort überhaupt nicht vor. Darin diesem volkstümlichen Redetrio verwandt, wenn auch nach anderer Richtung ausgebildeter, ist die Redeszene mit mehr als zwei Sprechern bei Wolfram. Nie sprechen mehr als zwei Personen in einer Szene mehrmals. In Bsp. 2 spricht nur einer von 5 Sprechern zweimal[1]). Vor allem ist zu bemerken, daß nicht, wie bei Gottfried und Hartmann, die handlungswichtigsten, sondern mehr der Exposition und breiteren Ausmalung dienende Szenen mehr als zwei ausgeführte Sprecher aufweisen. Ohne Redetrio sind beispielsweise gegeben: Gahmurets Abschied vom väterlichen Hofe; Parzivals Jugend und Abschied; P. bei Gurnemanz und Liaze; P. in der Gralsburg; P. zwingt Orilus, sich mit Jeschute zu versöhnen: P. wird durch Kundrie verflucht; P.'s Abschied von der Tafelrunde; Gawein bei seinem Fährmann Plippalinot und dessen Tochter; Gawein wird von Arnive und ihren Dienerinnen ohnmächtig aufgefunden (vergl. die ganz entsprechende Auffindung Tristans nach dem Drachenkampf, die als Trio gegeben ist); Feirefiz wird getauft. Es sind hier Szenen gewählt, die man nach der Zahl der auf der Bühne befindlichen Personen als Trio erwarten möchte.

1) In den folgenden Beispielen sind die Buchstaben der nur einmal Sprechenden zur leichteren Orientierung durch Fettdruck hervorgehoben.

Szenen mit mehr als zwei Sprechern sind im Parzival:

Gahmurets erstes Beisammensein mit Belakane.

1)	A	24,1	Belakane
	B	24,15	Gahmuret
	C	28	ein Fürst
	B	26,1	Gahm.
	A	9	Bel.
	B	29,17	Gahm.

Herzeloyde fordert Gahmuret zum Gemahl.

2)	A	85,12	Kaylet
	B	86,5	Gahmuret
	A	86,11	Kayl.
	C	86,26	Herzeloyde
	D	87,10	Kaplan d. Amphlise
	E	88,1	Kinder.

Gahmuret erfährt seines Bruders Tod und wird von Hardiz wegen seiner Traurigkeit getadelt.

3)	A	90,16	Kaylet
	B	92,11	Gahmuret
	A	92,26	Kayl.
	C	93,1	Hardiz.

Parzival bittet um die Rüstung des roten Ritters.

4)	A	147,29	Parzival
	B	149,6	Artus
	A	149,11	P.
	B	149,17	Art.
	A	27	P.
	B	150,2	Art.
	C	11	Keie
	A	23	Art.

Parzival wird durch die Herrin von Pelrapeire empfangen.

5)	A	189,6	Kondwiramurs
	B	15	Parzival
	A	21	Kondw.
	C	190,9	Kyot
	D	16	Manphyliot.

P. v. Artus und Gynover empfangen.

6)	A	310,14	Artus
	B	25	Parzival
	C	27	Gynover.

Kingr. fordert Gawein zum Gerichtskampf.

7)	A	320,21	Kingrimursel
	B	321,15	Artus
	C	323,3	Beakurs
	D	24	Gawein
	A	324,3	Kingr.

Gawein wird von der Stadtmauer beobachtet.

8)	A	352,11	Frauen
	B	14	Herzogin
	C	15	Obie
	B	18	Herz.
	D	19	Obilot

B 353,13		Herz.
D	17	Obil.
C	24	Ob.

Die Versöhnung.

9)	A 391,17		Gawein
	B	23	Lyppaut
	C 392,1		Meljanz
	A	17	Gaw.

Gawein und Antikonie.

10)	A 414,13		Antikonie
	B 415,9		Kingrimursel
	C 417,1		Liddamus
	B	11	Kingr.
	C 419,1		Lidd.
	B 421,1		Kingr.
	C	13	Lidd.
	D 422,2		Vergulaht

Parzival trifft am Karfreitag auf einen Ritter und seine Familie, die den Tag büßend bei Trevrizent zugebracht haben.

11)	A 447,19		Parzival
	B 448,1		D. alte Ritter
	C	27	Seine Tochter
	B 449,12		D. alte R.
	A 450,23		P.

Gawein sieht in der Spiegelsäule Orgeluse mit einem Ritter kommen.

12)	A 593,22		Gawein
	B	29	Arnive
	A 594,14		Gaw.
	C	22	alle: Arnive u. Dienerinnen.

Arnive erkundigt sich nach einem vor ihren Augen von Gawein besiegten Ritter.

13)	A 623,10		Herzogin
	B	16	Plippalinot
	A	25	Herz.
	C 624,6		Gawein.

Gaweins Botschaft an Artus und Keie.

14)	A 651,7		Keie
	B	15	Knappe
	C	20	Königin
	C	26	Kön.

Artus und Orgeluse versöhnen sich.

15)	A 672,21		Artus
	B	25	Gawein
	A 673,1		Art.
	C	26	Orgeluse
	B 674,9		Gaw.
	A	17	Art.

Parzival will für Gawein kämpfen.

16)	A 693,6		Parzival
	B	13	Gramoflanz
	C	21	Bene.

Feirefiz und Parzival berichten dem Artus von ihren Taten.

17) A 767,1 Feirefiz
B 11 Artus
A 28 Feiref.
B 769,1 Art.
A 28 Feiref.
C 771,22 Parzival.

Über die Redeszene mit mehreren Sprechern im Parzival ist das Wesentliche schon bei ihrer Gegenüberstellung mit Gottfrieds Tristan gesagt worden. Ich fasse zusammen und ergänze. Unter den 17 Szenen mit mehreren Sprechern befindet sich keine, in der mehr als zwei Personen mehr als einmal sprächen, kein durchgeführtes Trio, von dem durchgeführten Quartett und Quintett (Gottfried Bsp. 20 u. 13) ganz zu schweigen. Szenen mit vier Sprechern sind Bsp. 5, 7, 8, 10. In Bsp. 5 u. 7 spricht nur einer, in Bsp. 10 sprechen zwei mehr als einmal. Eine Szene mit 5 Sprechern ist Bsp. 2, nur einer spricht 2 mal. Auch im Bau wissen die Wolframschen Redeszenen mit mehreren Sprechern noch lange nicht in dem Maße, wie es Gottfried glänzend verwirklicht, die Gestalten sprechen zu lassen, ohne kommentierend zu unterbrechen. Für die Redeszene mit mehr als zwei Sprechern verlangt das eine kunstvolle Exposition und eine sehr lebendige Charaktergestaltung in den Reden. Wir müssen mit allen Sprechern bekannt sein oder sie an ihren Worten erkennen, wenn ganz kurze Andeutungen genügen sollen, uns zu orientieren, oder wenn gar diese wegfallen. Ein groteskes Beispiel, wie bei Wolfram die Redeszene durch eine nach Gottfriedscher Kunstweise in die Exposition gehörige Bemerkung unterbrochen wird, ist die Einführung des Liddamus, mit der weitläuftigen Erwähnung des Provenzalen Kyot (Parz. 416, 16—417, 1). Damit steht Wolfram dem alten Erzählstil bspw. des Herzog Ernst nahe.

Die gesteigerte Kompositionskunst, die in der Redeszene mit mehr als zwei Sprechern ihren deutlichsten Ausdruck findet, läßt dann natürlich auch die Redeszene mit zwei Sprechern nicht unverändert. In Veldekes

Eneit und Hartmanns Erek wird das Zwiegespräch künstlerisch völlig beherrscht, und doch kommt es nicht zum Drei- und Viergespräch, auch da nicht, wo drei und vier Sprecher sich auf der Bühne befinden. Für diese Entwicklung des Zwiegespräches will ich nur an einem Beispiel zeigen, wie der Dichter der vorgeschrittenen Kunst auch da, wo nur zwei sprechen, doch mehr als zwei Sprecher vor uns lebendig macht. Ich wähle Nib. 486—88.

Brünhild bittet Gunther, der Verschwendung ihres Gutes durch Dankwart Einhalt zu tun. Nicht der angeredete Gunther, sondern Hagen antwortet, — wie oft als der willensmächtigste dadurch charakterisiert, daß er die Handlung weiterführt, wo wir dies von einem anderen erwarten. Die Redeszenen des Nibelungenliedes zeigen die hoch entwickelte Kunst der Wolfram und Gottfried. Doch ist die Kunst der Gruppierung im zweiten Teile der Dichtung, von der Werbung Etzels an gerechnet, noch eine wesentlich kompliziertere geworden. Diese Verschiedenheit der Komposition der beiden Teile veranschauliche ich zunächst durch einige zahlenmäßige Angaben. Vgl. beiliegende Tabelle.

Der	1.	Teil	enthält	bis	Str. 1150	16 Trios
„	2.	„	„	„	Schluß	20 „
„	1.	„	„	„	Str. 1150	3 Quartette
„	2.	„	„	„	Schluß	5 „

Nur in einem dieser fünf Quartette des zweiten Teils Bsp. 29 beschränken sich die Sprecher auf einmaliges Sprechen. In Bsp. 23 spricht eine, in Bsp. 36 und 45 sprechen zwei, in Bsp. 46 drei Personen mehr als einmal.

Demgegenüber sprechen im ersten Teil nur in einem Quartett in Bsp. 4 zwei Personen mehrmals. In Bsp. 8, 11 sprechen alle vier nur je einmal. — Das Trio des 2. Teiles ist entwickelter. Die Formen des Quintetts, Sextetts und Septetts, mit denen die Nibelungendichtung nun auch über die Redeszene Gottfrieds hinausgeht, finden sich überhaupt nur im 2. Teile. Quintett ist Bsp. 28 und Bsp. 24. In ersterem sprechen alle je ein-

mal. Im zweiten sprechen vier Personen mehr als einmal. Sextett ist Bsp. 42, 5 Personen sprechen mehrmals. Septett ist Bsp. 38, 6 Personen sprechen mehrmals. Von 527 Reden der ersten Hälfte sind 95, von 582 Reden der zweiten Hälfte sind 158 in Szenen mit mehr als zwei Sprechern gebunden. Der Prozentsatz der in Szenen mit mehr als zwei Sprechern gebundenen Reden ist 18 pCt. der ersten Hälfte, gegen 27 pCt. der zweiten Hälfte. So sehen wir in der Verschiedenheit der Redeverwendung in der ersten und zweiten Hälfte des Nibelungenliedes eine zahlenmäßig sich belegende Tatsache. Ist das eine Folge der verschiedenen Fabel? Am ehesten wird man an die Kampfszenen der zweiten Hälfte denken und sagen, diese seien eben ohne so viel Sprecher garnicht denkbar. Aber Rolandslied, Alexanderlied, Herbort lehren uns, daß Kampfszenen vor den Nibelungen stets höchstens als Duo gestaltet wurden. Das Auftreten des Trios ist eine Folge der stärkeren Durchseelung.

Wieder ist es möglich zu zeigen, daß die Veränderung der Gestaltung durch das Zunehmen der Redeszene mit mehr als zwei Sprechern von einer Veränderung der Fabel unabhängig ist und aus dem anders gewordenen Formwillen des Künstlers sich erklärt. Ähnlich, wie wir Szenen mit gleicher Fabel, aber verschiedener künstlerischer Behandlung bei Eilhard und Gottfried kontrastierten, wollen wir jetzt mit Szenen der ersten und zweiten Hälfte der Nibelungen verfahren.

Wenn die Boten der Sachsenkönige an Gunther den Krieg erklären, so wird das als ein Duo gestaltet (141—46). Die Boten sind noch nicht individualisiert, wie in der Szene, wo Werblin und Swemlin die Burgunden zu Etzel einladen (1376—92), und die Mannen Gunthers sprechen nicht in dieser, sondern in einer durch ein Erzählstück getrennten besonderen Szene (148—50).

Die Szene: Brünhilds und Gunthers Boten werden von Siegfried, Kriemhild und Siegmund empfangen, wird als ein Duo (Kriemhild spricht nicht) zwischen Siegfried

und Gere und ein nach einem Erzählstück folgender Halbdialog zwischen Siegmund und den Boten gegeben (688—97; 698—99).

Die Szene: Siegfried berichtet Ute und Kriemhild von Gunthers glücklicher Brautfahrt, wird ein Duo zwischen Siegfried und Kriemhild. Von Utes Sprechen wird uns mit einer Zeile erzählt (523,1). Also auch hier bedeutet — was wir schon mehrmals hervorhoben — der neue Stil der Redeszene mit mehr als zwei Sprechern nicht eine Vermehrung der Personen, sondern nur eine Ausgestaltung der schon angelegten, aber noch nicht klar geschauten Gestalten. Die Gestalt der Ute ist da, aber ganz matt; der spätere Stil würde sie ausgestalten oder ganz fortlassen.

Die Szene: Siegfried uud Siegmund werden von Gunther in Worms empfangen, ist ein Duo zwischen Gunther und Siegmund. Siegfried spricht nicht; aber auch Hagen, Gernot, Giselher, die bei dem Empfange doch alle zugegen sind, sprechen nicht. So schläft hier noch eine Fülle nicht voll gestalteten Lebens (732—33).

Diesem Empfang stellen wir einen anderen Empfang gegenüber: Dietrich bewillkommt und warnt die Burgunder. Wie sind in diesem Trio Dietrich, Gunther, Hagen in Verbindung gebracht! Wie nimmt jede Rede auf die vorhergehende engsten Bezug, indem sie sie ein besonders charakteristisches Wort variierend wiederholt (1662—66).

Wie mächtig steigert sich die unheimliche Auseinandersetzung zwischen der Rache sinnenden Kriemhild und Hagen am Ende der Begrüßung, die nur ganz kurz skizziert ist, zum Trio durch die offene Stellungnahme Dietrichs! (1676—87).

Man vergleiche hiermit, wie die große Zankszene zwischen Kriemhild und Brunhild mit dem Eingreifen Gunthers und Siegfrieds in eine Reihe durch Erzählung getrennter Duos zerlegt ist (758—74, 781—86, 788—94, 795—98, 799—805).

Eine scheinbar sachliche Verschiedenheit, die viele größere Szenengefüge der ersten und zweiten Hälfte des Gedichtes unterscheidet, ist in Wirklichkeit eine formale. In den Szenen der ersten Hälfte müssen immer noch Personen hinzugeholt werden, oder der Schauplatz ändert sich. Siegfried sagt den Mannen, er will um Kriemhild werben (49). Siegfried sagt es seinem Vater (53—60). Siegfried geht, um es seiner Mutter zu sagen (62—65). — Gunther sieht den Zug Siegfrieds einreiten (82—83) und möchte wissen, was das für Fremde sind. Ortwin rät Hagen zu fragen. Dieser muß geholt werden. Hagen kommt und gibt Auskunft; nun ist Ortwin von der Szene verschwunden. Und jetzt hat das Gedicht nicht das unvergleichlich wuchtige Eintreten Siegfrieds, wie das Hebbel gibt, so schnell, daß man garnicht Zeit hat sich zu sammeln, sondern die Szene wird ein Stück erzählend weitergeführt: *103 dô gie der herre Gunther, dâ er Sîfriden vant: ...* das ist die bequeme Überleitung des Spielmannsepos. Und auch in dieser Szene, wo nun wirklich einmal mehrere Personen sprechend in Verbindung gebracht werden, schiebt sich der Erzähler mit einem Stück Erzählung zwischen seine Sprecher. 110. 113, 4. 115, 1. 2. 117. 1. 118. Diese — bspw. mit Herbort, Veldeke, Hartmann verglichen — schon sehr lebendige und kunstvolle Szenenfolge muß man sich vergegenwärtigen, um die ganz gewaltige Kunst der Szenen mit fünf, sechs und sieben Sprechern der zweiten Hälfte zu werten. Vgl. noch Bsp. 25, 41, 37. — Gunther empfängt die Sachsenboten; die Mannen müssen erst geholt werden. — Gunther will den glücklichen Ausgang seiner Brautfahrt nach Worms melden. Hagen rät Siegfried zu schicken; Siegfried wird geholt. — Nun einige Gegenbeispiele aus der zweiten Hälfte. Etzel wird von seinen Mannen geraten, um Kriemhild zu werben (1084—86). Als Etzel fragt, wer dort Land und Leute kenne, ist Rüdeger sofort zur Stelle — er muß nicht geholt werden und die Szene zerlegt sich in zwei Duette, sondern er ist da, die

Szene geht fort und wird zum Trio (1087—99). Als Rüdeger seine Botschaft ausrichtet, sagt er diese nicht nur dem Gunther, wie die Sachsenboten, sondern alle Burgunder sind versammelt. Die Szene wird zum Trio (1130—40). Die Sachsenboten waren als Sprecher zusammen genommen und nur Gunther gegenübergestellt. Die Hunnengesandtschaft teilt sich in Mannen und Führer, — wir haben das Trio. Ein Beispiel, wie die Exposition im neuen Stil voranschickt, was im alten in die Szene zwischengeschoben wird: die Einführung des dritten Sprechers:

1182. Dô si zen herbergen alle kômen dan,
dô hiez diu edele vrouwe nâch Gîselhêre gân
und ouch nâch ir muoter.

Darauf baut sich dann das Trio (1183—86).

Ich fasse zusammen. In vielen Szenen der ersten Hälfte des Nibelungenliedes — in der zweiten Hälfte sind solcher Szenen weniger — füllt sich die Bühne allmählich, während sie in Szenen der zweiten Hälfte von Anfang an voll ist. Beides ist gleich möglich und wahrscheinlich. Aber das erste fordert erzählende Kommentierung, das zweite nicht. Das erste gibt eine Kette kleinerer Redeszenen, das zweite ein zusammenhängendes Ganze.

Die Aufgabe, die durch die Fabel gestellt werden kann, das Eintreten einer neuen Person episch wirkungsvoll zu gestalten, wird nur in Szenen der zweiten Hälfte gelöst. So wenn das Gedicht das Kommen Rüdegers, der die Burgunden bekämpfen will, vorbereitet dadurch, daß uns in Gesprächsform vorgeführt wird, wie die Burgunden ihn sehen und sein Kommen als ein glückliches oder unheilvolles deuten (2109—10). Ebenso vorbereitet ist die Ankunft Hildebrands und Dietrichs durch Worte Hagens (2263).

Ganz in derselben Weise angekündigt durch Worte der schon auf der Bühne befindlichen Sprecher, statt nur durch Worte des Erzählers, wird das Kommen Thors

in der Lokasenna 55, der Brüder Hamdir und Sörli im Hamdismal 24. Das Chanson de Roland, die Romane des Chrestiens wie die höfische deutsche Dichtung kennen dies nicht. Während nun in den bisher besprochenen Szenen der zweiten Hälfte es gemieden wird, über Ortswechsel oder neu Eintretende episch zu berichten, und dadurch lange, innerlich zusammenhängende Szenen zustande kommen, haben die von mir als Sextett und Septett bezeichneten Szenen einige kurze epische Stellen, und doch scheint es mir hier nötig, sie als zusammenhängende Szene und nicht als eine Kette zweier Szenen aufzufassen. Nachdem Gunther, Gernot, Giselher vergebens versucht haben, Rüdeger zum Frieden zu bestimmen. scheint der Kampf wirklich zu beginnen.

2129. „Nu müez uns got genâden“, sprach der küene man:
dô huoben si die schilde, alsô si wolden dan
striten zuo den gesten in Kriemhilte sal.
dô rief vil lûte Hagene von der stiege hin ze tal:

Hagen bittet Rüdeger um einen Schild. Die Großmut Rüdegers macht die harten Männer weinen. Damit daß er uns dies erzählt, uns sagt, daß sogar Hagen weich wird, reißt uns der Erzähler nicht aus der Szene heraus, sondern läßt uns einen Augenblick wie in atemloser Spannung still stehen. Ebenso beginnt in Bsp. 37 mit der Erzählstrophe 2035 keine neue Szene. — Die Dichtung des 13. und 14. Jahrhunderts unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung der Redeszene zu untersuchen, wäre Aufgabe weiterer Untersuchung.

Lebenslauf.

Ich, Arnold Werner Schwartzkopff, evangelischer Konfession, bin am 17. November 1881 zu Wernigerode am Harz geboren, als Sohn des Gymnasial-Professors Dr. Paul Schwartzkopff daselbst und seiner Gattin Berta, geb. v. Hoff.

Ich besuchte die Bürgerschule, dann das Fürstlich Stolbergische Gymnasium meiner Vaterstadt, das ich Ostern 1900 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

Ich studierte von Ostern 1900 bis Ostern 1902 in München, dann bis Ostern 1906 in Berlin Germanistik, neuere Sprachen und Kunstgeschichte und hörte Vorlesungen der Herren Brentano, Cornelius, von der Leyen, Lipps, Muncker, Riehl, Schick in München, der Herren Burdach, Dilthey, Döring, Haguenin, Harsley, Heusler, R. M. Meyer, Muncker, Münch, Pariselle, Paulsen, Roediger, Roethe, E. Schmidt, Schultz-Gora, Simmel, Tobler, Wölfflin in Berlin.

An Übungen nahm ich teil bei den Herren von der Leyen, Schick, Haguenin, Harsley, Pariselle, Roethe, Wölfflin. Ich war 6 Semester lang Mitglied des germanischen Seminars.

Die Promotionsprüfung bestand ich am 14. Febr. 1907.

Allen meinen Lehrern fühle ich mich zu herzlichem Dank verpflichtet.

